MIRCEA MIHAIEŞ (n. 1 ianuarie 1954). Profesor de literatură engleză şi americană la Universitatea de Vest din Timişoara. Redactor-şef al revistei *Orizont.* Vicepreşedinte al Institutului Cultural Român. Autor al volumelor: *De veghe în oglindă* (Cartea Românească, 1989; ed. a Ii-a, 2005), *Cartea eşecurilor. Eseu despre rescriere* (Univers, 1990), *Femeia în roşu* (în colab. cu Mircea Nedelciu şi Adriana Babeţi, Cartea Românească, 1990; ed. a Ii-a, Polirom, 2003), *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea* (Amarcord, 1995; ed. a Ii-a, Polirom, 2005), *Victorian Fiction* (Mirton, 1998), *Masca de fiere* (Polirom, 2000), *Atlanticul imaginar* (Editura Universităţii de Vest, 2002), *Scutul lui Perseu* (Curtea Veche, 2003).
împreună cu Vladimir Tismăneanu a publicat la Editura Polirom volumele *Balul mascat* (1996), *Vecinii lui Franz Kafka/The Neighbors of Franz Kafka* (1998), *încet, spre Europa* (2000), *Schelete în dulap* (2004). Lucrează la o carte despre bătrâneţe şi la una despre doliu.
Foto copertă: David Boswell
© 2005 by Editura POLIROM. Traducerea celor. 32 de poeme a fost publicată cu amabila permisiune a lui Leonard Cohen.
www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506 Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37; P.O. BOX l-728, 030174
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României: MIHAIEŞ, MIRCEA
Viaţa, patimile şi cântecele lui Leonard Cohen /
Mircea Mihăieş; cu 32 de poeme traduse de Mircea Cărtărescu. - Iaşi: Polirom, 2005
ISBN: 973-46-0158-X I. Cărtărescu, Mircea (trad.)
821.111(71).09 Cohen,L. 929 Cohen,L.
Printed in ROMÂNIA

Mircea MIHĂIES

Viata, patimile si cântecele lui

LEONARD COHEN

Cu 32 de poeme traduse de

Mircea Cărtărescu

Această carte a fost scrisă la îndemnul, sub presiunea câtorva şi cu gândul la câţiva prieteni. In primul rând, H.-R. Patapievici, care a „văzut-o" pe vremea când nu era decât o firavă recenzie oferită spre publicare revistei Idei în dialog. *încurajările sale constante, entuziasmul exagerat şi căldura pe care am simţit-o în toată această vreme m-au obligat să duc la bun capăt un proiect ce nu intra între priorităţile melc. li mulţumesc şi-i rămân îndatorat pentru a fi adăpostit, o mare parte din acest text (fără idei!) în rivista BB plină de idei.*
Adrianei, pentru că-mi reaminteşte constant cât sunt de mediocru.
Lui Biju & Carmen, care m-au găzduit pe când studiam bibliografia.
Lui Vali, care m-a citit în paralel cu Popper şi Max Weber.
Lui Mihăiţă, Adi, Silvanei şi Cristinei, cu care am râs în pauzele dintre cursuri.
Lui Gen, care m-a întrebat dacă nu m-am plictisit.
Lui Mary Sladek, care mi-a trimis câteva dintre discuri.
Ilenei Grivu, în casa căreia am auzit pentru prima oară numele lui Cohen.
Christinei Z.-I., de la care am cărţile.
Lui Leon, pentru energia transatlantică.
Şi, last but not least, *lui Silviu Lupescu, ale cărui graţioase denigrări („N-are să termine textul la timp !") m-au mobilizat mai mult decât orice încurajare.*

I

Vocea, nevroza
Oglinda, balansul
Lumina, remuscarea
Ecoul, frustrarea
Vrajba, durerea
Alchimia, blândeţea
Angoasa, eşecul
Noaptea, otrava
Cruzimea, candoarea
Prada, femeia
Verticala, ocolul
Trecutul, tăcerea
Lentoarea, hipnoza
VOCEA, NEVROZA

Vreo două decenii şi jumătate, între 1968, când hitul „Suzanne" l-a transformat, pentru un sezon, în vedetă, şi 1992, când albumul *The Future* i-a adus faima planetară, Leonard Cohen a fost un cântăreţ de penumbră: compunea, cânta, înregistra discuri, se bucura de excelente articole de presă -şi atât. Colegii îl admirau, producătorii continuau să-i editeze cântecele, dar fanii stăteau departe de discurile sale. Ani în şir, numele i s-a rostit respectuos, dar

oarecum în treacăt. Arareori, câte o vedetă a zilei îi prelua o piesă. Era omagiul breslei norocoase adus bardului enigmatic, poetului, romancierului şi seducătorului cu vorbire lentă şi maniere parcă nepotrivite cu lumea în care se născuse. Un ins contradictoriu, de altfel: un rebel conformist, care stingea întregul patos al fiinţei în chiştocul unei ţigări. Un personaj sofisticat, aşa cum ni-l înfăţişează o fotografie de maturitate - îmbrăcat într-un splendid costum Armâni, într-o poză de studiată nonşalanţă, cu ochii ascunşi îndărătul unei perechi de ochelari *fancy,* dar muşcând zdravăn dintr-o banană. Un ascet cu gura plină.

încă de la debut, s-a bucurat de faima unui scriitor de forţă. A unui scandalos scriitor, ce publica poeme la limita pornografiei, sfidând în interviurile de la televiziune liniştita, cumpătata, conservatoarea societate din Montrealul natal. Prima aventură americană, la mijlocul anilor '60, nici n-a adus succesul, nici n-a adăugat vreo dimensiune nouă unei creaţii oricum incapabilă să absoarbă modele şi stiluri. Deşi a gravitat destulă vreme în lumea producătoare de glorii instantanee, avându-le ca epicentru pe surorile Mimi şi Joan Baez, iar la extremităţi pe Richard Farina şi Bob Dylan, nimic nu l-a putut scoate din poziţia de marginal. Nici măcar devoţiunea unor vedete de calibrul lui Joni Mitchell şi Judy Collins.

Premise clare pentru a-l adăuga, aşadar, listei fără sfârşit a cântăreţilor „pop" ce n-au reuşit, după un prim succes, să se reinventeze. Poblema e că Leonard Cohen n-avea nimic de reinventat. Intre primul disc, din 1967, *The Songs of Leonard Cohen,* şi cel recent, *Bear Heather,* 2004, nu există diferenţe esenţiale. O aceeaşi hipnotică monotonie, o aceeaşi lentoare a frazei muzicale, o aceeaşi profunzime - atemporală,

aspaţială - austeră, patetică, uşor cabrată, suspendată între solemnitate şi derizoriu, a textului. Există ceva profund literar în cântecele sale, o muzicalitate de tip „cuvânt scris" şi un abandon nedorit, necăutat, în patul procustian al melodiei. Infinita rotire în cercuri, alunecarea somnambulică de la o silabă la alta e tot ce-a rămas din cândva orgolioasa încercare de a păşi pe ape. Cuvântul rămâne vehiculul de primă instanţă şi forţă al compoziţiilor. Melodia e doar ataşul parcă întâmplător şi infinit de fragil, atât de precar încât se poate destrăma în orice clipă. Penumbra - adică ideea -e singurul lucru consistent în acest univers al sunetului şi imaginii poetice. Restul e subsumat nevoii de a comunica - de a împărtăşi. De a se livra - cu impudoare, cu violenţă, cu disperare. Intimul, privatul, pasiunea carnală sunt expuse în întreaga lor goliciune, ca o suferinţă şi o expiere în acelaşi timp.
Ce s-a schimbat, de-a lungul vremii, e locul, nu intensitatea dorinţei. Trecut „de partea cealaltă", asu-mându-şi bătrâneţea cu o crispată resemnare *(Dear Heather* a apărut chiar în luna când Cohen împlinea 70 de ani!), poetul-cântăreţ împrumută tot mai mult vocile altora. Vocile propriu-zise (aproape jumătate din disc e împărţit cu Sharon Robinson şi Anjani Thomas) şi textele - un poem al lui Byron, un altul al lui Frank Scott. E un fel de reconciliere cu lumea, după lunga şi dureroasa acceptare a marginalităţii şi a refuzului de a face compromisuri: „Nu sunt lumina generaţiei mele. Nu sunt purtătorul de cuvânt al unei noi sensibilităţi. Sunt doar un compozitor ce trăieşte în Los Angeles, iar acesta e discul meu", afirma el pe-un ton de cordială inamiciţie pe la sfârşitul anilor '80. Astăzi,

Cohen pare să ştie ceva mai mult: că e un personaj în egală măsură real şi fictiv. Că imnul, improvizaţia jazzistică, litania, balada şi cuvântul sunt parte a uneia şi aceleiaşi reţele orfice din mijlocul căreia, activ-pasiv, vorbeşte despre dramele unei sensibilităţi ulcerate.
1966 e, cu urcuşurile şi coborâşurile lui, un an de răscruce pentru Leonard Cohen. Romanul *Beautiful Losers* îi asigură un statut cert în lumea literaţilor. Cronici entuziaste în marile reviste ale vremii, respectul unor inşi altminteri greu de impresionat (Bob Dylan îi mărturiseşte admiraţia necondiţionată), adulaţia femeilor fascinate de bărbatul misterios, întunecat, parcă descins dintr-un roman gotic („partea proastă era că-l iubeau şi Joan Baez, şi Judy Collins") nu erau chiar succese neînsemnate. în universul nevrotic şi superficial al vedetelor folk newyorkeze, un scriitor cu aură de filosof şi comportament de adolescent timid făcea figură aparte - de animal bizar şi retractil. Dar care dintre vedetele ajunse milionare la vârsta post-adolescenţei nu erau cu adevărat bizare? Simpatia provenea din faptul că nimeni nu-l resimţea drept un competitor serios. Ca scriitor, ca poet, n-avea cum să primejduiască faima dobândită de folkişti cu ajutorul corzilor de chitară. Strategic sau nu, la 14 februarie 1966, de pildă, citeşte alături de Irving Layton (căruia, pe discul *Dear Heather* îi dedică „Go No More A-Roving", compus pe versurile lui Byron) la „The Poetry Center", beneficiind de-o elogioasă prezentare a lui Leon Edel (cel care, ulterior, va publica, pe lângă o serie de studii critice despre psihologie şi literatură, şi o monumentală biografie a lui Henry James). Dar frecventele escapade în mediile avangar-dei poetice aveau să întărească legătura cu mişcarea

folk manhattaneză, de departe fenomenul cel mai spectaculos al perioadei.
In fapt, afinităţile cu vedetele pacifiste îmbrăcate în haine largi, multicolore, erau cu totul superficiale, în ciuda atracţiei cvasimagnetice exercitate de grupul Bob Dylan - Joan Baez. O fotografie din epocă, făcută în apartamentul din New York al Lindei Leibman, înfăţişează un Cohen prezent şi absent totodată: deşi e lipit de Judy Collins, ţine ochii închişi, ca şi cum ar fi vrut să evadeze dintr-un cerc în care lăsa impresia unui albatros cu aripile frânte.
Departe de aroganţa parvenitului din Mid-West -asta a fost şi asta a rămas Bob Dylan -, departe de exaltările extrem-stângiste ale surorilor Baez, Cohen era mai degrabă prizonierul decât complicele acestor „enfants terribles". Era cu zece ani mai în vârstă decât ei şi, privindu-i, conştientiza că-i despărţea mai mult decât vârsta: îi despărţeau obsesiile diferite şi experienţa imediată diferită. într-o excelentă carte a lui David Hajdu ce evocă momentul de ecloziune al generaţiei Bob Dylan, Cohen nici măcar nu e menţionat. Şi pe bună dreptate: nu era nimic de spus despre el. Ce să fi spus? Că era iubitul lui Judy Collins? Că părea o pasăre neagră, depresivă şi tăcută, contrastând virulent cu vioiciunea întregului grup? Insuficient, total insuficient.
în toamna lui 1966 se mută, cu toate acestea, la New York, la Chelsea Hotel. Nimereşte în vulcanul în erupţie al unui fenomen pe care-l ştia oarecum, dar care nu rima deloc cu aspiraţiile sale estetice. în buna tradiţie pragmatică deprinsă în Montrealul natal, muzica îi apărea drept o modalitate uşoară de a-şi câştiga existenţa - dar nu mai mult de-atât. Situaţia

e contradictorie, pentru că se înhăma la o muncă pentru care nu dovedise o vocaţie ieşită din comun. Or, el nu fusese nici până atunci şi n-a devenit nici ulterior un ins productiv. Fiecare cuvânt, fiecare vers, fiecare sunet muzical îi ieşeau cu infinită greutate. în aceste condiţii, decizia era de la bun început riscantă: prea mult aer, prea puţine evenimente care să-i asigure combustia interioară.
Pe când folkiştii promovau un stil de viaţă boem, la limita promiscuităţii, Cohen nu elimină cu totul tabieturile conservatorismului burghez. Făcuse studii universitare serioase, ba chiar predase la Montreal University, se îmbrăca bine şi nu căzuse în habotnicia militantismului de stânga. „Ca să scrii cărţi, trebuie să stai într-un loc. E nevoie de-o femeie în viaţa ta. E plăcut să fie şi copii în preajmă, pentru că atunci există şi mâncare. E plăcut să ai un loc curat şi ordonat. Am avut toate aceste lucruri, şi atunci m-am hotărât să compun cântece", avea el să-şi amintească în 1988. E perioada în care ies vertiginos la iveală trăsăturile unui histrionism care până atunci fusese ţinut în frâu: participă frecvent la emisiuni de televiziune, la dezbateri literare şi la conferinţe pe teme de filosofie, unde se remarcă drept un combatant plin de farmec şi inspiraţie. Până la aceste limpeziri, avea să treacă, însă, prin tot felul de întâmplări burlesc-stranii. Le va evoca, sporadic, cu o detaşare şi cu un amuzament la limita înduioşării. Fauna ce gravita în jurul hotelului Chelsea era „bogată în personaje şi întâmplări". O vreme, urmăreşte fascinat o suedeză „pe jumătate curvă, pe jumătate profesoară" care îi comunicase, întâlnindu-l în lift, că e mort, dar că ea-l poate readuce la viaţă.

Metaforic vorbind, era perfect adevărat. Cohen „deveni obsedat de învăţăturile ei - amestec de yoga şi psihologie dubioasă - şi-i dădu aproape şase sute de dolari. Se hotărî s-o înregistreze, cu ideea c-ar putea scrie o carte despre ea. Dar când dădea drumul aparatului, se oprea din vorbit. Relaţia a mai continuat o vreme, Cohen cântându-i adesea din cântecele lui, înainte de a fi înregistrat primul album" (Nadei, p. 143).
Drogurile, viaţa dezordonată, beţiile şi sexul întâmplător erau regula, şi nu excepţia acestei vieţi. Prea bătrân ca să devină robul lor, era încă prea tânăr pentru a li se sustrage. Când John Hammond îl recomandă celor de la Columbia, e primit cu exclamaţii indignate: „Ai înnebunit ? Un poet canadian de patruzeci de ani? Dar cine o să-l cumpere?". întrebare legitimă, care nu-l descurajează însă pe Hammond: „II găseam pur şi simplu încântător... pentru că ăsta e singurul cuvânt pe care-l pot întrebuinţa! Era diferit de absolut tot ce auzisem înainte. Ambiţia mea e să găsesc întotdeauna ceva cu adevărat original; iar insul din faţa mea îşi stabilise propriile reguli, era un poet de mâna întâi, ceea ce e cu adevărat important".
întâmplarea a făcut să se apropie, în lumea confuză ce gravita în jurul planetelor Dylan şi Baez, de Judy Collins. Cu vocea ei melancolică şi cu privirea albastră ce-i trăda întreaga fragilitate, părea destinată să sucombe farmecului întunecat al bardului ce rostea cuvintele rar, ca şi cum fiecare fonem ar fi ascuns semnificaţii misterioase. Chiar dacă era deja unul din idolii vremii, Judy Collins s-a lăsat complet şi instantaneu dominată de canadian — atrasă, în egală măsură, de farmecul său masculin, dar şi de compoziţiile lui. Cohen a evocat în mai multe împrejurări felul în care

a convins-o pe Judy Collins de talentul său: „l-am telefonat şi, ţinând receptorul între ureche şi umăr şi chitara pe genunchi, i-am cântat câteva piese. A fost încântată şi mi-a promis că are să le înregistreze de urgenţă". Ceea ce s-a şi întâmplat. „Suzanne" a devenit, graţie lui Judy Collins, un hit, iar drumul spre înalta societate a muzicii părea deschis.
(Ironia sorţii: reintrarea lui în prim-planul muzicii pop americane, la începutul anilor '90, se datorează tot unei femei. Jennifer Warnes a înregistrat un album, *Famous Blue Raincoat,* cuprinzând compoziţii ale lui Cohen, iar discul s-a bucurat de-un succes fulminant: Jennifer Warnes nu făcea decât să transfere imensa ei popularitate din sfera muzicii country în aceea a muzicii „populare".)
Până să ajungă la vârf, Cohen mai avea însă de aşteptat. Nu era suficient să fii un intelectual canadian rafinat, ca să pătrunzi în hăţişurile acestui New York acaparator şi distructiv. Deşi beneficia de sprijinul decisiv al lui John Hammond, lucrurile n-au mers chiar lin. Hammond avea mână liberă să promoveze ori să îngroape orice talent, de vreme ce el îi „inventase" pe Bob Dylan sau Billie Holiday, iar mai târziu avea să-l propulseze pe Bruce Springsteen. Dar toţi aceştia erau personalităţi previzibile: ştiai de unde să-i iei şi ştiai ce poţi scoate din ei. Cohen se sustrăgea regulii, după cum singur îşi dădea seama:
Locuiam la Chelsea Hotel. Ne-am întâlnit în hol şi am mers să mâncăm pe 23rd Street, la un restaurant care nu mai există acum. N-am vorbit despre ceva anume. Părea că-şi dă silinţa să mă facă să mă simt bine, ceea ce am apreciat foarte mult. Apoi a spus: „Hai înapoi la hotel, şi poate-mi cânţi câteva cântece". I-am cântat şase sau şapte piese. N-a făcut nici un fel de comentariu, dar

la urmă Hammond a spus: „II ai, Leonard". Nu ştiam dacă se referă la talent sau la contractul de înregistrare, dar ţin minte că asta m-a făcut să mă simt foarte bine.
Rămânea — orice s-ar fi zis — problema vârstei. La treizeci şi doi de ani (nu patruzeci, cât susţinuseră, exagerând, cei de la Columbia Records!), împliniţi în toamna lui 1966, erai, de regulă, un *had been.* Erai terminat. Principalii destinatari ai muzicii lui Dylan, Baez, Hendrix erau adolescenţi sau, în cel mai bun caz, tineri de până-n douăzeci şi cinci de ani. Ce putea să le spună acestora adierea metafizică a unui vers precum „For she's touched your perfect body with her mind"? Dacă acele cuvinte ar fi ieşit de sub pălăria şic a unei frumuşele cu fustă înflorată, precum Judy Collins, treacă-meargă. (Adevărul e că Judy Collins era un personaj mult mai complex. Nu era doar fata de-o frumuseţe rară, era şi „cultivată, caldă, generoasă şi naivă ori de câte ori era cazul" [Hajdu, p. 244], făcuse studii de pian clasic şi poseda un gust artistic desăvârşit.)
Prizonier al unei situaţii cu totul neobişnuite - pe de o parte, muzica lui mergea în direcţia acestor „folk girls" cărora le sucea minţile cu o uşurinţă inexplicabilă, pe de alta, publicul nu avea nevoie de sofisticarea aceasta care amintea mai degrabă de scorţoşenia generaţiei anterioare decât de lipsa de inhibiţii a aceleia ce-l idolatriza pe Bob Dylan. (Nu e lipsit de interes felul în care Judy Collins îl vedea pe Marele Zimmerman: „Cu Dylan nu puteam vorbi. Când i-am auzit unul din primele mari cântece, am vrut să-l văd. Voiam să întâlnesc mintea care crease toate acele cuvinte minunate. Am aranjat ceva, am luat o cafea, iar la plecare m-am gândit: Individul e un idiot. Nu poate rosti nici

măcar o propoziţie coerentă". Dar tot ea avea să adauge: „Bineînţeles, era oricum, numai idiot nu. Era un geniu".)
Aşadar, multe premise pentru a scrie, în ritm de marş funerar, cronica unui eşec anunţat. „Problematica viaţă profesională", cum o numea Ira Nadei, era dublată de o viaţă personală la fel de confuză, incoerentă şi deprimantă. Abuzul de droguri, iubirile nefericite (un capitol special ar merita dramoleta ţesută în jurul iubirii pentru Nico, „femeia de marmură" descoperită de Dylan şi lansată de Andy Warhol, care l-a pus de nenumărate ori în posturi ridicole, alimen-tându-i tentaţia jenantă a autocompătimirii: „Am aprins lumânări, m-am rugat şi-am rostit incantaţii, am purtat amulete, am făcut orice ca să se îndrăgostească de mine, dar degeaba!"), haosul descurajării sunt constante ale acestor primi ani newyorkezi, altminteri nu lipsiţi de *excitement.*
Cunoaşte lume, se mişcă între celebrităţi ale momentului şi celebrităţi viitoare („pe atunci, Lou Reed nu primea prea multe complimente pentru munca lui, iar eu nici atât. Aşa că nu mai oboseam să ne spunem unul altuia cât de buni suntem"), dar cariera stagnează deprimant. Cu toate acestea, compune, încearcă să-şi plaseze cântecele (o notaţie de jurnal informează: „Am vizitat-o pe Judy Collins şi am învăţat-o «Sisters of Mercy»") şi nu renunţă la gândul să înceapă cariera de cântăreţ. Cineva observa că-şi petrecea multă vreme în faţa uşii hotelului, părând „torturat profesional", adică mimând drama artistului damnat, fără să ocolească nici una din stratagemele demagogiei sentimentale. Cum New York-ul continua să-i rămână inaccesibil, se hotărăşte să se întoarcă, din când în când, acasă, pentru a-şi aduna puterile. Drama lui - o dramă sin-tetizată în cuvintele cinice ale lui Walter Zetnikoff,

preşedintele CBS Records: „Leonard, ştim că eşti mare, dar nu ştim dacă eşti şi bun!" - provenea din asumarea unei poziţii în egală măsură paradoxale şi orgolioase. Ca poet, se voia vedetă, iar când venea vorba de calitatea lui de cântăreţ, se visa un maestru. Cu alte cuvinte, năzuia să fie un elitist adulat de mase. Nu accepta nici un compromis, dar îl deprima să se vadă respins.
Acest comportament contradictoriu e perfect ilustrat de reacţiile în faţa publicului. Invitat de Judy Collins să cânte la un concert de protest împotriva înarmării atomice, se comportă deplorabil: „Cohen păşi pe scenă şi cântă câteva fragmente din «Suzanne», dar se opri imediat şi ieşi în culise: tracul se combinase cu dezacordarea chitarei, provocată de diferenţa de temperatură. Cu toate acestea, publicul l-a rechemat şi, încurajat de Collins, s-a reîntors şi a încheiat cântecul" (Nadei, p. 151). Adânca nevroză, niciodată scoasă în întregime la suprafaţă, continua să facă ravagii. Doar cei foarte apropiaţi erau la curent cu frecventele lui căderi psihice. Cui să-i treacă prin minte că domnul acesta, de-o desăvârşită politeţe, distins şi elegant, era, în realitate, un posibil client al ospiciilor?!
Cu această mască pe chip avea să străbată Leonard Cohen nu doar mediile muzicale, ci şi deceniile. Nave-tând între Canada, Statele Unite şi Grecia (unde-şi cumpărase, pe insula Hydra, o casă), se pregătea să-şi construiască opera. O operă ca o viaţă: ascunsă şi vizibilă, misterioasă şi accesibilă. A spune că a luat-o „înaintea timpului" ar fi şi o exagerare şi o inexactitate. Dimpotrivă, muzica sa vine din trecut sau, şi mai bine zis, din atemporalitate. Cu modificările şi adaptările de rigoare, ar fi putut fi cântată şi în Anglia

elisabetană (e o simplă întâmplare preluarea de către Cohen a faimosului „Green Sleeves", cântecul tradiţional compus pe versurile lui Henric al VIII-lea?), şi în cabaretele berlineze sau pariziene ale anilor '30. Corect ar fi, atunci, să spunem că era mereu alături de timp. Nu în afară, nu înăuntru: alături.
Succesul târziu, sosit când aproape că nu-l mai dorea, dovedeşte autenticitatea şi profunzimea artei lui Cohen. în 1992, în plin şi fulminant succes al albumului *The Future,* declară că nu va mai compune şi nu va mai scrie decât pentru companionii de la mănăstirea budistă Mount Baldy. Nu era o stratagemă, ci expresia uimirii că arta lui îşi câştigase dreptul la existenţă proprie. Industria dezvoltată în jurul cântecelor, statutul de marfă supusă regulilor concurenţei -şi câştigând împotriva concurenţei! - nu-i procurau nici un fel de satisfacţie.
In calitatea de „poet laureat al disperării", de „prinţ la întunericului", e greu să accepţi faptul că Leonard Cohen şi Elvis Presley sunt născuţi în acelaşi an. Că gravitatea şi exuberanţa absolute sunt produsele unei asemănătoare percepţii a lumii. Episodul Nashville, Tennessee, unde Cohen petrece câteva luni la mijlocul anilor '60, marchează tocmai dorinţa de a coborî la izvoarele unui stil de muzică pe care Presley o absorbise în mod natural. Deşi imaginea lui standard e aceea a unui bard care, singur cu chitara, înfruntă talazul de spectatori, adevărul e că n-a ocolit nici sunetele pop-ului electronic şi nici cârjele orchestraţiei ample.
II deosebeşte, însă, nu doar de Presley, ci şi de alte mari vedete ale vremii, încăpăţânarea de a nu face compromisuri. Textele cântecelor sunt poezii deturnate, după cum multe poezii par doar o fază intermediară

între două forme de expresie sonoră. Cohen şi-a făcut un punct de onoare în a marca perfecta separare a „genurilor". E, în fond, vorba de o stratificare a disperărilor, de găsirea echilibrului între „recreaţional, obsesional şi farmaceutic". Nu e doar mărturisirea de credinţă a unui maniaco-depresiv, ci formula de asumare a realităţii de către un mare lucid.
Cunoscând şi infernul, şi paradisul, şi, mai ales, cenuşiul purgatoriului - deceniile de ignorare de către public, dar şi de către patronii casei de discuri - nu puteau să nu-i modifice felul în care înţelegea viaţa, într-un interviu din anii '90, medita amar pe marginea amestecului de modă şi inconsistenţă ce devenise esenţa artei moderne: „Despre un cântec de-al meu cineva a spus că e profetic. E greu să porţi o astfel de manta". Fireşte, Cohen nu e nici profet şi nici martir. E un artist. Nici mai mult, dar nici mai puţin. Ascul-tându-i cântecele, ai însă o greu explicabilă senzaţie de superioară detaşare. Cohen nu face parte dintre artiştii care-şi dau sufletul pe scenă, nu cântă „ca şi cum ar fi pentru ultima oară". Firescul muzicii sale provine din capacitatea de a transmite, în modul cel mai firesc, fără patimă, detaşat, un profund inconfort existenţial. Cântecele, spuse parcă în trecere, învăluind tragedia în falduri de subţire cinism, par a aparţine unui diletant superior, unui meseriaş ce ezită între fatalitatea perfecţiunii („I was born with the gift of a golden voice", afirmă el pe-un ton de autoironică afirmare de sine) şi blestemul neputinţei („N-am fost niciodată capabil să cânt ca lumea o singură notă"). Dar asta nu înseamnă că nu ştie ce-ar dori cu adevărat să facă — şi cu muzica şi cu harul său: „Acum mulţi ani, când Alberta Hunter, în vârstă de optzeci şi doi de ani,

cânta, am venit la New York doar ca s-o ascult. Atunci când spunea «Dumnezeu să vă binecuvânteze», simţeai cu adevărat că eşti binecuvântat. E minunat să auzi pe cineva de douăzeci de ani cântând despre dragoste. Aşa cum spune Talmudul, există vin bun în fiecare generaţie. Dar îmi place când lucrurile acestea sunt cântate de-un cântăreţ bătrân. Şi-aş vrea să fiu şi eu unul din ei".

Mai presus de orice, Leonard Cohen a reuşit să se păstreze la înălţimea propriilor standarde. N-a încercat nici o clipă să treacă pe sub ştachetă ori să împrumute roluri ce nu i se potriveau. Când a simţit că nu mai are nimic de spus în proză, a renunţat. N-a încercat să se adapteze modei muzicale, ci a aşteptat, asemenea panterei din junglă, ca rotitoarea scenă a succesului să ajungă în dreptul lui. Şi atunci, a sărit, într-un zbor pe jumătate brutal, pe jumătate delicat, atacând jugulara sensibilităţii publice:

Dacă încerci să te imaginezi în acest joc sau în această tradiţie şi începi să fii înfumurat, atunci trebuie să te gândeşti cu adevărat despre cine vorbeşti. Pentru că nu vorbeşti doar despre Randy Newman, care e bun, sau despre Bob Dylan, care e sublim, ci vorbeşti despre Regele David, Homer, Dante, Milton, Wordsworth, vorbeşti despre întruparea cea mai înaltă a posibilităţilor noastre de exprimare. Aşa încât, nu cred că e din cale-afară de modest sau de virtuos să crezi despre tine că eşti un poet minor. Simt însă profund enormul noroc de-a fi fost în stare să-mi asigur traiul şi de-a nu fi trebuit să scriu un singur cuvânt pe care n-aş fi vrut să-l scriu.

E mult? E puţin? S-ar putea să fie totul.

Oglinda, balansul

LEONARD COHEN *Songs of Leonard Cohen*
Suzanne
Maşter Song
Winter Lady
The Stranger Song
Sisters of Mercy
So Long, Marianne
Hey, That's No Way To Say Goodbye
Stories of the Street
Teachers
One Of Us Cannot Be Wrong
Columbia Records, New York, N.Y., 1967

Într-un interviu radiofonic din 1998, o doamnă pe nume Verdal-McCallister, soţie de pictor şi balerină, evocă împrejurările în care Leonard Cohen şi-a compus piesa-emblemă, „Suzanne". Intervievata purta, evident, prenumele din cântec. Faptele par să fie corecte - Cohen era, în mod cert, îndrăgostit de supla domniţă, tot în mod cert au băut ceai în apartamentul ei de pe malul râului şi au mâncat portocale importate din China, cu siguranţă bărcile alunecau leneş pe râul Lawrence şi, cum zice versul, probabil că juna era şi „pe jumătate nebună". Astfel prezentate, întâmplările cad în derizoriu. Discuţia de la BBC e un lamento semitrucat, semiplauzibil: tonul

e al unei parodii involuntare, o digresiune pompoasă ce parazitează drama reală, lăsând să transpară frustrarea unei femei care n-a înţeles la timp c-a ratat o şansă importantă.
Transcrierea discuţiei merită citită, pentru că, fără să-şi propună, vorbeşte despre fascinaţia, despre magia durabilă răspândită de artistul adevărat. E de importanţă secundară faptul că matura doamnă transpune, în 1988, povestea într-un registru minor, reinventând o biografie şi evenimente pe care n-avea cum să le controleze: pentru ea, Cohen era un simplu „martor" al evoluţiei sale de la vârsta adolescenţei la aceea a feminătăţii depline: „[Leonard] făcea, într-un fel sau altul, cronica acelor ani şi în mod clar asta îi procura o enormă plăcere". Aşadar, bardul îndrăgostit era retrogradat la condiţia iniţială, medievală, de „scutier al domniţei sale"!
La rigoare, o astfel de ipostază nici nu avea de ce să-l deranjeze pe Cohen. Singur, înstrăinat, neadaptat, el se afla în eterna căutare a iubirii perfecte, conştient că n-o va dobândi niciodată. Cu vremea, păşind dintr-un eşec în altul, va deveni un specialist al dezamăgirii, un mare maestru al neputinţei - nefericitul de serviciu al muzicii pop. Ascultată superficial, muzica sa tânguitoare, monocordă, parcă în pragul extincţiei, nu are nimic atrăgător. Ideea că astfel de cântece pot cuceri mulţimile e nu doar hazardată, ci şi ridicolă. Chiar dacă, în 1970, Cohen a urcat pe scena festivalului din Isle of Wight, ni-l putem cu greu imagina altfel decât singur cu chitara şi cântând, în semiîntuneric, unui grup de câţiva iniţiaţi. Există o aură halucinatorie a cântecelor sale care evocă misterul, straniul şi obscurul într-un mod nedeclarat, dar persistent. Şi, în orice caz, creator de vid, nu de adulaţie.

Prin urmare, mitul cantautorului inspirat, care compune sub impulsul emoţiilor de moment, nu i se aplică defel lui Cohen. „Cele mai multe din cântecele mele încep cu o frază muzicală şi cu o frază poetică. De obicei, melodia e gata înaintea versurilor. Apoi urmează procesul desfacerii textului şi potrivirii lui la melodie. Cântecul e rezultatul a cam zece-unsprezece poveşti. Cred că e nevoie de acumularea multor probe şi a multă experienţă pentru ca să se poată ivi o melodie." Ideea că, electrocutat de imaginea excepţională a femeii fatale, artistul începe să compună frenetic e pură şi naivă speculaţie. Dna Verdal-McCallister se autoflatează: Cohen face parte din categoria creatorilor-meşteşugari, care-şi lucrează cu obstinaţie obiectul artei, după o logică şi o etică numai a lor. In chip ironic, el se confesa, de altfel, unui reporter în termeni ce-o infirmau pe graţioasa balerină: „Nu prea ştiu unde trebuie să mergi după cântece sau cum se face treaba asta. Dac-aş şti, aş trece mai des pe acolo...".
Această lungă introducere are menirea să fixeze nu atât coordonate, cât efectul a posteriori al unei creaţii ce nu părea să aibă sorţi de izbândă. Succesul cântecului „Suzanne", atât în versiunea interpretată de Judy Collins, cât şi în aceea a lui Cohen însuşi, n-a fost decât promisiunea înşelătoare a succesului durabil. Deşartă speranţă! Dimpotrivă, tocmai popularitatea ieşită din comun a piesei a părut să înmormânteze restul cântecelor de pe disc, unele dintre ele în mod evident superioare acestui perfect obiect de vitrină.
Era greu, în iarna lui 1967, să nu te laşi sedus de eclatanta unor cuvinte şi de stranietatea istoriei pe care o narau, în plină epocă psihedelică. Lennon şi McCartney înşişi înţeleseseră ce impact pot avea nişte

texte în maniera beatnicilor şi n-au ezitat să le confecţioneze : bună parte din discul *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Bând* şi câteva piese de pe *The White Album* sunt pură operă de conformism într-ale non-conformismului. Cu atât mai mult un începător ce respirase chiar de la sursă aerul tare, halucinogen, al unei Americi care-şi celebra pacifismul sub arme, era tentat să încerce să prindă din zbor şansa de afirmare ce i se oferea.

Songs ofLeonard Cohen e înregistrat în toamna lui 1967 şi pus în vânzare pe 26 decembrie al aceluiaşi an. Titlul, în banalitatea lui, conţinea un mesaj limpede : autorul readuna cântecele care, date fiind circumstanţele, începuseră să circule independent de el: iată, ceea ce cânt sunt cântecele *mele*! Există mai multe mărturii privitoare la felul în care a lucrat Cohen în studiourile Columbia: crispat, timorat, nevrotic. Ira B. Nadei trece în revistă ciudăţeniile comportamentale ale debutantului: a cerut ca în timpul înregistrărilor să se stingă luminile, să se aprindă lumânări şi să se ardă tămâie: o atmosferă mai potrivită într-un templu decât într-un studio muzical de pe 52nd Street!

Şi asta n-a fost totul: pentru a crea iluzia intimităţii absolute, debutantul de treizeci şi trei de ani a pretins să i se aducă o oglindă, în faţa căreia a început să cânte, spre stupoarea tehnicienilor. (Obiceiul de a recita sau de a cânta în faţa oglinzii îl avea de multă vreme, încă din adolescenţa canadiană.) Ca şi cum toate aceste excentricităţi n-ar fi ajuns, între şedinţele de înregistrare, consulta un hipnotizator, spre a încerca să „reproducă stările în care fusese pe când compusese cântecele" (Nadei, p. 152). Probabil oglinda juca un rol asemănător: readucea din adâncimile ei starea de graţie care-l ajutase, cândva, să-şi desăvârşească piesele.

Se pare c-a reuşit. Nu se explică, altminteri, de ce primul disc continuă să fie şi azi printre cele mai bine vândute producţii ale sale.
Biografii au insistat asupra luptei, surde şi aprige, cu producătorii. „Cohen nu credea că are o voce suficient de comercială şi nici nu stăpânea prea bine chitara", spune unul dintre ei. Retragerea lui John Hammond din studioul de înregistrări (marele producător s-a îmbolnăvit, fiind înlocuit de John Simon) a avut efecte incalculabile. Dacă Hammond ştia să protejeze emotivitatea cântăreţului, afectând un dezinteres şi-o detaşare totale faţă de ceea ce se petrecea în timpul înregistrărilor, John Simon era hiperparticipa-tiv: adăuga instrumente şi schimba ritmuri, multiplica vocile din plan secund, într-un cuvânt, „îndulcea" discursul monoton, lent şi - cel puţin în mintea lui Cohen - profund şi plin de semnificaţii metafizice.
Pe tonul său de pompoasă cordialitate, cântăreţul nu ezită să-şi precizeze poziţia, delimitându-se de încercările „profesioniştilor" de a-l transforma într-un autor de serie: „Cântecele şi aranjamentele muzicale au făcut cunoştinţă. Au simţit o oarecare afecţiune unele pentru altele, dar datorită înrudirii de sânge, li s-a interzis să se căsătorească. Cu toate acestea, aranjamentele muzicale au dorit să organizeze o petrecere. Cântecele au preferat să se retragă îndărătul unui văl de satiră ".
S-ar putea spune că impactul cu adevărat planetar al cântecului „Suzanne" a fost şansa lui Cohen - o şansă cu suflu scurt -, dar şi ghinionul discului. Stra-nietatea versurilor („Then she gets you on her wave-length/ And she lets the river answer/ That you've always been her lover/ And you want to travel with her/ And you want to travel blind/ And you know that

she will trust you/ For you've touched her perfect body with your mind") şi forţa hipnotică, apăsat monotonă, a melodiei au făcut să treacă aproape neobservate veritabile bijuterii precum „Maşter Song", „Winter Lady", „Sisters of Mercy" şi, mai ales, „The Stranger Song".
„The Stranger Song" ar merita să aibă un rol central în discografia lui Cohen: e primul său cântec gândit contrapunctic. Melodia e deosebit de dinamică, mizând pe efectele jocului de chitară clasică, ce induce un soi de frenezie nevrotică, în ton stins, pe când textul e o meditaţie existenţială copleşită de dramatismul şi senzaţia de singurătate, spaimă şi arbitrar. Cohen împrumută un „personaj" din simbolistica lui Bob Dylan - „dealer"-ul, „cel care împarte cărţile de joc" -, pentru a institui formula unui univers aleatoriu, gol de sensuri, anulând nu doar comunicarea, ci şi identitatea umană. Dezamăgirea, abandonul, suferinţa mută sunt coordonate pe care se mişcă, asemenea unor roboţi unifuncţionali, personajele ce se balansează nevrotic în tabloul sonor, pictat parcă de un De Chirico metamorfozat în muzician pop: „It's true that all the men you knew were dealers/ who said they were through with dealing/ Every time you gave them shelter/ I know that kind of man/ It's hard to hold of anyone/ who is reaching for the sky just to surrender".
Eşecul, neputinţa, fascinaţia extincţiei sunt figurate de însăşi coperta a patra a albumului. Agresivitatea kitsch a imaginii - o pictură de bâlci, naiv hiper-realistă, ne-o înfăţişează pe Ioana d'Arc (personajul care l-a fascinat mereu pe Cohen) cu un lanţ de fier la mâini, gata să fie înghiţită de flăcări - nu trebuie să minimalizeze mesajul pe care vrea să-l transmită:

ea vorbeşte cu disperare despre eliberarea spirituală, despre credinţa în puterea absolută a sufletului.
Fie că sunt transcrierea directă a unui fragment autobiografic, fie că tratează ideea la modul general, dominanta mesajelor este aceeaşi: disperarea, neputinţa de a accede la ţărmul liniştii şi al bucuriei. Personaj dilematic, eul liric al textelor lui Cohen translează fără intermediar din lumea confortului interior în aceea, brutală, a simbolurilor agresive: „With one hand on a hexagram/ And one hand on a girl/1 balance on a wishing well/ That all men caii the world/ We are so small between the stars/ So large against the sky/ And lost among the subway crowds/ I try to catch your eye". Cântecul din ale cărui versuri am citat se numeşte „Stories of the Street" - titlu sugestiv pentru starea de indeterminare, de ne-apar-tenenţă care guvernează întregul demers al autorului: starea de balans incert şi de oglindire terorizată.
Dacă „The Stranger Song" e un cântec al contradicţiei ireductibile (nevoia de iubire, de bunătate, de siguranţă, de valori sigure e contrabalansată de un discret refuz al acestora, pentru că în măsura în care alină, ele şi demobilizează, reduc starea obligatorie de veghe şi scad din capacitatea de a înfrunta durerea), „Sisters of Mercy" se situează la polul celălalt, al afirmării certitudinilor. (Nu întâmplător, numele firmei care administrează drepturile de autor ale lui Cohen este „Stranger Music", iar cea mai recentă antologie a poemelor sale se intitulează „The Book of Mercy".) Dacă lăsăm deoparte versurile jucăuş-ab-surde ale lui „One of Us Cannot Be Wrong", o încercare a lui Cohen de-a săpa un canal spre lumină, la capătul unui marş forţat printre depresii, obsesii şi

coşmaruri, metafora „surorilor de caritate" este singura sursă de optimism a întregului album.
Rareori s-a întâmplat ca într-o operă de debut să existe totalitatea temelor care vor marca apoi creaţia de-o viaţă. *Songs of Leonard Cohen* este, la nivelul autorului, o veritabilă operă întemeietoare. Importanţa discului e, prin urmare, dublă: o colecţie de minunate documente ale depresiei şi resemnării, dar şi fântâna din care aveau să izvorască toate realizările sale importante.

Lumina, remuscarea

LEONARD COHEN *Songs From A Room*
Bird On The Wire
Story of Isaac
A Bunch of Lonsome Heroes
The Partisan
Seems So Long Ago, Nancy
The Old Revolution
The Butcher
You Know Who I Am
Lady Midnight
Tonight Will Be Fine
Columbia Records, New York, N.Y., 1969

*R*elaţiile lui Leonard Cohen cu lumea industriei muzicale n-au fost niciodată cordiale. La sfârşi-* ^ tul anilor '90, când discurile i se cumpărau incredibil de bine („Doar în era CD-ului a vândut peste treisprezece milioane de exemplare" - Boucher, 2004, p. 45), nu-şi putea reprima resentimentul faţă de felul în care fusese tratat la primele înregistrări. Victimă perfectă a tehnicienilor de studio, i se părea că aceştia îl forţează să intre în una din categoriile la modă. Adică să-l transforme într-un Bob Dylan cu acompaniament de viori sau, de ce nu, chiar într-un folkist ceva mai exotic.
Cunoscând mania persecuţiei care i-a dominat întreaga existenţă, e posibil ca adevărul să fie undeva

la mijloc: inginerii de sunet, orchestratorii, managerii erau, cu siguranţă, obtuzi, dar nici Cohen nu se dovedea capabil să explice exact ce voia. Situaţia avea să dureze multă vreme, până când, învăţând să cânte la pian, a reuşit să-şi impună punctele de vedere. în fond, ceea ce încercau specialiştii de la Columbia Records era să amplifice puţin sunetul, să dea consistenţă liniei melodice, dar mai ales să ascundă imperfecţiunile *vocii* prin relevarea calităţilor *glasului* - adică ale timbrului inconfundabil. într-adevăr, la puţini cântăreţi distincţia dintre voce şi glas poate isca atâtea argumente pro sau contra ca în cazul lui Cohen.
Că inginerii de sunet au lucrat cu unităţi de măsură infinitezimale mi-am dat seama în ultimii ani, când am putut compara variantele masterizate, de pe CD-uri, cu vechile înregistrări, de pe bandă de magnetofon. Printr-o stranie selecţie a sunetului, în variantele „poor-quality" accesibile mie în anii '70 -'80, mă găseam aproape de ceea ce părea a fi fost idealul lui Cohen: adaosurile din studio se estompaseră aproape cu totul, audibile fiind doar vocea şi chitara bardului. Precaritatea tehnică mă transformase în destinatarul ideal al „minimalistului" Cohen!
Realitatea e că problemele de studio de la înregistrarea primului disc dispar, ca prin minune, la al doilea. „Teroriştii" din New York au fost înlocuiţi de „provincialii" din Nashville, Tennessee, unde cântăreţul se deplasează pentru munca de studio. Cu puţină vreme în urmă îl întâlnise pe Bob Johnston, specialistul numărul unu în producţia folk-rock, pe care Cohen părea, de bine, de rău, s-o ilustreze. Johnston se ocupase şi de discurile lui Bob Dylan (parţial de *Blonde on Blone* şi în întregime de *John Wesley Harding* şi *Nashville Skyline),* aşa că probabil casa de discuri

nu renunţase la ideea de a-l clona pe autorul lui „A Hard Rain's A-Gonna Fall" în diverse variante: de la aceea hard, aproape metal, a lui Bruce Springsteen, la aceea sulfuroasă, mistico-erotică, a lui Cohen.
Nashville era atunci, la mijlocul anilor '60 - şi a rămas şi astăzi -, un bastion al conservatorismului republican, locul de origine al industriei „country and western", dominat de un creştinism militant ce se transforma, nu arareori, în formule ale naţionalismului agresiv. însăşi ideea de a-l trimite pe acest „evreu lugubru, de extracţie urbană" (Nadei, 164), ultrasofis-ticat şi nevrotic, în groapa cu lei populată de băieţi coborâţi direct de la fermă, pentru a-şi cânta iubirea faţă de pământ, de acareturi, de natura înconjurătoare şi abia la urmă de tot despre fata care-l aştepta în pridvor cu cina aburindă poate părea o glumă de prost gust.
In teorie, lucrurile chiar aşa şi stăteau. In practică, ele erau mai nuanţate. Vechea şcoală a cowboy-ilor „puri şi duri" era, încet-încet, contrabalansată de câţiva cântăreţi care încercau să modernizeze dacă nu conţinutul, cel puţin sunetul de tip Nashville. Johnny Cash, Kris Kristofferson (acesta alternând identitatea de vedetă, de peste zi, cu aceea de paznic de noapte chiar la studiourile pentru care înregistra!), Elvis Presley, Buffy Sainte-Marie şi, mai ales, Ray Charles au operat o mutaţie esenţială în însuşi conceptul „country and western".
Insuficient pentru Cohen, care n-a ezitat să se autodefinească, în contrast cu toţi cei de mai sus, drept un cântăreţ de „country and eastern"! Era formula persiflatoare prin care el, fiu al Torei, se delimita de Nashville-ul care, între altele, era şi capitala americană a producţiei de Biblii. Suficiente motive, aşadar,

pentru un start cât se poate de prost. Din fericire, lucrurile au decurs diferit. Fiinţa lui întunecată, aerul misterios, total nepotrivit cu degajarea „sudicilor", cuvintele rostite rar, cu aerul lor de preţiozitate îndelung studiată, impuneau de îndată respect. Contrastul era evident atât pentru muzicieni, cât şi pentru tehnicieni, obişnuiţi să aibă de-a face cu indivizi mai degrabă neciopliţi, simple anexe ale unui talent natural, dar cât se poate de limitat. Ei bine, Cohen le promitea tuturor acestora o schimbare majoră - de ton şi de stil.
Aventura la Nashville a fost mai îndelungată decât îşi imaginase iniţial. Cele câteva săptămâni proiectate de înregistrări au devenit aproape doi ani, petrecuţi într-un orăşel, Franklin, situat la vreo câteva zeci de kilometri de studiouri. Cohen a fost însoţit acolo de frumoasa Suzanne Elrod, muza pe care-o întâlnise, exact ca pe Janis Joplin, într-un lift, la New York. A fost o dragoste fulgerătoare, de ambele părţi: deşi „întreţinută" de un om de afaceri bogat, ea n-a ezitat să se mute în mica încăpere a lui Cohen de la Chelsea Hotel. Relaţia lor plină de conflicte, dar şi de intensă comunicare, avea să dureze zece ani. Mamă a celor doi copii ai lui Cohen, Lorca şi Adam, Suzanne era o sursă permanentă de paradoxuri: pasională până la marginea sălbăticiei, era şi o delicată plasticiană, specializată în ceramică şi reproduceri după operele artiştilor clasici. Un biograf avea perfectă dreptate s-o descrie drept „o pisică persană în salonul unei doamne, gata să sară în orice clipă, cu ghearele scoase".
(Am avut curiozitatea să accesez site-ul Suzannei Elrod, care trăieşte actualmente la Paris şi Los Angeles. Am descoperit o artistă total lipsită de originalitate, virând puternic spre kitsch. Desenează şi astăzi portrete

în maniera maeştrilor de odinioară. Totodată, posedă o incredibilă capacitate de a reproduce la perfecţie lucrările unor vechi artişti. Câteva instantanee o înfăţişează la Luvru, „copiind" cu râvnă uleiuri renascentiste. O fotografie a lui Suzanne poate fi văzută pe coperta discului din 1977 al lui Cohen, *Death Of A Ladies' Man.)*

Diferenţa de vârstă dintre Cohen şi Suzanne -cincisprezece ani - n-a fost un impediment. Natură profund artistică ea însăşi, Suzanne a avut o influenţă durabilă asupra creaţiei cântăreţului. Ironia sorţii face, însă, ca piesa de pe albumul anterior, marele lui hit, să fi fost inspirat de altă femeie! Faptul că a acceptat să petreacă doi ani în Tennessee într-o singurătate deprimantă (Cohen dăduse şi în patima oarbă a vegetarianismului, urmând o ciudată „dietă macrobiotică") vorbeşte în favoarea autenticităţii sentimentelor ei pentru cântăreţ. Ira B. Nadei, cel mai bun biograf al lui Cohen, susţine că simplitatea în care trăiau, vecină cu mizeria, se reflecta şi în faptul că adeseori cuplul „nu avea nimic altceva de oferit întâmplătorilor musafiri decât ceai de soia" (Nadei, p. 166). „Izolarea romantică" a acelei perioade s-a dovedit fructuoasă, chiar dacă, în planul vieţii psihice, Cohen continua să sufere la fel de mult. Misterioasa lui melancolie nu putea fi vindecată nici de liniştea fără margini a pădurii ce se întindea în faţa casei, nici de puritatea idilică a pârâului ce se prelingea chiar pe sub verandă şi nici de desfătările erotice pe care Suzanne i le oferea din plin („Totul pentru poet!", obişnuia ea să descrie, cu amuzament cinic, situaţia lor din acei ani). Dar, odată intrat în studio, Cohen s-a mobilizat în mod neaşteptat, admirabil susţinut de Bob Johnston. Acesta sesizase „fragilitatea cântecelor şi amestecul

lor de poezie şi muzică" (Nadei, p. 167) şi încerca din răsputeri să li se subordoneze.
Bob Johnston a observat un lucru esenţial în legătură cu piesele lui Cohen: ele nu erau, ca mod de compoziţie, în primul rând creaţie muzicală, ci creaţie plastică: nişte „picturi" sonore care trebuiau tratate aşa cum pictorul tratează culorile pe şevalet: ameste-cându-le încet, cu grijă, privilegiind semitonurile şi armonia, ca premise ale expresivităţii. Amintindu-şi de rolul jucat în timpul înregistrărilor, Johnston se definea drept un „bodyguard muzical, care-i proteja pe Cohen şi muzica lui de intruziunile artificiale şi de falsificarea sunetului".
Dacă Leonard Cohen a ştiut vreodată să exploreze cu asemenea pregnanţă latura fragilă, vulnerabilă, de-o infinită delicateţe a personalităţii sale, atunci cu siguranţă *Song From A Room* e documentul unei experienţe strălucite. O experienţă stranie, însă: a neputinţei de a lua o hotărâre, de a opta pentru o situaţie sau alta. Există o fractură dureroasă în fiecare cântec, o tânjire fără obiect, o durere misterioasă incorporată în fiecare strofă. Piesele albumului sunt mai degrabă fragmentele unei tăceri întrerupte de ţipete, decât părţi ale unui discurs muzical intersectat de necesare pauze.
Urmărindu-l cum cântă la chitară, fascinat de geometria severă a gesturilor şi de perfecţiunea plastică a întregului tablou, Johnston avea să spună mai târziu că nu se putea sustrage vrajei hipnotice răspândite de acel „păianjen veninos" ce domesticea sunetele. Pe cât de nesigur în privinţa propriei vieţi şi vocaţii, pe atât de sigur de sine s-a dovedit Cohen pe parcursul înregistrării discului.
Contrastul puternic cu felul de muzică practicat în studiorile din Nashville (doar vioara lui Charlie Daniels, un emul al lui Bob Dylan, ce avea să

facă ulterior o serioasă carieră, amintea, vag, de patria „country and western"-ului) a contribuit în mare măsură la reuşita albumului: cei din studio simţeau că se află în faţa unei provocări şi, prin urmare, erau stimulaţi să iasă din rutină, ba chiar să-şi depăşească limitele.
Songs From A Room conţine zece piese, dintre care una singură, „The Partisan", aparţine altui autor. Melodia e un vechi cântec din timpul Rezistenţei franceze, interpretată în ambele limbi, atât în original, cât şi în engleză, Cohen fiind acompaniat de-un grup de trei franţuzoaice. Data oficială a lansării albumului e martie 1969. In ciuda premiselor, discul a consolidat „reputaţia lui Cohen de prinţ consort al pesimismului" (Nadei, p. 168). E drept că autorul şi instrumentiştii puseseră multă culoare în pasta sonoră, dar asta nu înseamnă că nuanţele dominante erau altceva decât obişnuitul cenuşiu-negru al muzicii coheniene.
„Aspru, apăsător şi emoţionant" - sub această etichetă avea să iasă în lume al doilea disc al lui Cohen şi sub acest drapel urma să înfrunte timpul. Clasamentele americane îl primesc cu o căldură moderată (ca single, melodia „The Old Revolution" a urcat până pe locul 63 la Billboard), în schimb, Europa e de-a dreptul sedusă: *Le Nouvel Observateur* îl declară „le folksinger de l'annee", iar criticii muzicali îl ovaţionează fără rezerve: „Dacă o franţuzoaică posedă un disc, e foarte probabil să fie unul de Leonard Cohen", nota un reporter. „Ulterior, s-a aflat că însuşi preşedintele Georges Pompidou avea obiceiul să ia cu sine în vacanţă discurile lui Leonard Cohen." (Nadei, p. 169)
Songs From A Room e, într-o formulă abstractă, cel mai confesiv dintre albumele artistului. Dacă, mai târziu, o seamă de cântece au fost legate direct de o experienţă sau alta, acum el îşi face un portret psihic

şi moral indirect, cam în felul în care, în romane şi mai ales în *The Favourite Game,* îşi deconspira adevărata identitate şi adevăratele aspiraţii. „Vocea răspândeşte disperare şi durere, reflectând cu fidelitate starea sufletească a cântăreţului" (Boucher, p. 113), aruncând asupra realităţii o dâră întunecată, sumbră, produsă de o conştiinţă torturată. O parte a cântecelor de pe disc sunt compuse ori schiţate în Grecia. Cohen se aflase acolo, câţiva ani mai devreme, împreună cu Marianne Ihlen. Pe Marianne o întâlnise pe insula Hydra, ca prietenă a lui Axei Jensen, un romancier norvegian. Ea lucrase ca model în Norvegia, Grecia şi Franţa, dar despărţindu-se, la scurt timp, de Jensen rămăsese, practic, fără acoperiş. Cohen o adăposteşte împreună cu copilul ei, Marianne devenind muza lui vreme de mai mulţi ani.
întrupare a „femeii europene", Marianne era doar cu un an mai tânără decât Cohen. „E desăvârşită", avea el s-o evoce într-o scrisoare. „Chiar felul în care-mi cere să scriu capodopere e blând şi amuzant şi mult mai subtil decât îşi dă ea seama." Cert este că Marianne, cu tandreţea şi înţelepciunea ei deprinse nu se ştie de unde, a fost un bun paznic al exceselor lui Cohen. Nu l-a lecuit de droguri, dar i-a diminuat dorinţa de a le lua. Şi, mai presus de orice, l-a inspirat şi l-a obligat să scrie şi să compună.
„Bird On The Wire", piesa care deschide discul, a fost multă vreme şi cântecul de debut al concertelor lui Leonard Cohen. Melodia făcea apel la un resort psihic secret, funcţionând asemenea unei chemări la ordine:
Notele piesei par să mă retrimită la îndatoririle asumate. Nu ştiu de ce, dar n-am reuşit niciodată să fac din

ea un cântec desăvârşit. Kris Kristofferson susţine că aş fi furat o parte a melodiei de la un compozitor din Nashville. Dar a mai spus şi că o să-şi graveze primele versuri pe mormânt. Am să mă simt vexat dacă n-are s-o facă!
Compozitorul la care se referă, în interviul din care am citat rândurile de mai sus, se numeşte Lefty Fitzell, iar piesa se intitulează „Mom & Dad's Waltz". N-am avut posibilitatea să verific afirmaţia lui Kristofferson, dar sunt de acord că versurile de început ale cântecului merită reţinute : „Like a bird on the wire/ Like a drunk in a midnight choir/ I have tried in my way to be free".
Dacă primul disc, *Songs Of Leonard Cohen,* stabilise temele şi oferise tonalitatea în care avea să evolueze întreaga muzică a autorului, *Songs From A Room* e planşeul solid pe care se vor aşeza creaţiile următoare. E „the most basic of all Cohen albums", spunea un critic. într-adevăr, în multe sensuri, cântecele acestui album reprezintă gradul zero al suferinţei, al fragilităţii, al blândeţii, al disperării, al nevrozei, al cinismului, al remuşcării, al bolii, al neputinţei (ce e acel „worm on a hook" din primul cântec al discului decât metafora eternului prizonierat, a înfrângerii asigurate chiar dinainte de-a te fi născut?)
„Bird On The Wire" concentrează, în formula unei balade ce-şi afirmă cu mândrie ascendenţa ilustră („Like a knight from some old-fashioned book/1 have saved all my ribbons for thee"), o vastă poetică a resemnării şi speranţei. Cufundat în noroaie şi plutind în aerul plin de primejdii al libertăţii, cântăreţul adresează un ţipăt sfâşietor lumii cu polii inversaţi: cerşetorul e cel ce dă pomană, copilul refuză să se nască,

viermele prins în cârlig nu mai ispiteşte prada acvatică, iar iubita preia iniţiativa strategiilor seducţiei amoroase: „I saw a beggar leaning on his wooden crutch/ He said to me: «You must not ask for so much»/ And a pretty woman leaning on her darkened door/ She cried to me «Hey, why not ask for more»".
Precaritatea păsării pe sârmă este, desigur, o metaforă a vieţii fragile, a aspiraţiilor niciodată împlinite. Compus, într-o primă variantă, în Grecia, într-o perioadă când în insula Hydra nu existau nici telefoane şi nici curent electric, cântecul e rezultatul observării felului agresiv în care civilizaţia îl urmăreşte pe om pretutindeni. Lumea timpuriu-medievală în care se vedea aruncat, un imaginar „secol al Xl-lea", e la fel de lipsită de şanse precum metaforica zburătoare încremenită într-un zbor frânt.
Regimul metaforei şi cel al parabolei au egală îndreptăţire de a exista în majoritatea cântecelor discului. Una dintre cele mai comentate balade este „The Story of Isaac", o transpunere a episodului biblic (Geneza, 22, l-l4), în care Dumnezeu îi cere lui Avraam să-şi sacrifice unicul fiu. Perceput ca un manifest antirăzboinic (ne aflăm în plină perioadă a războiului din Vietnam), textul lui Cohen este, în realitate, mult mai ambiguu. Nimic din milostivenia universală a *flower power-uhxi* nu transpare în versurile cadenţate aspru, ca într-un ritual păgân. Cuvintele nemiloase ale tatălui sugerează un personaj fanatic, supus Legii oarbe, pe care şi-o asumă cu o hotărâre transumană: „He said «I've had a vision/ and you know I'm strong and holy»".
Ritualul sacrificării e identic celui din textul biblic, dar motivaţia opririi măcelului nu rezidă în voinţa divină, ci în denunţul fraudei, al păcatului întemeietor. Versul-cheie al poemului, „A scheme is not a vision",

modifică raportul de forţe între cel ce se consideră sfânt în numele credinţei oarbe şi victima potenţială, aflată de partea raţiunii. „Scheme", cuvânt plurisemantic, înseamnă şi „plan", şi „metodă", dar şi „conspiraţie" - nu e suficient să plănuieşti pentru a te putea considera alesul Divinităţii. Resemnat în premisele sale, textul e esenţialmente conflictual, încheind în indeterminare şi paradox, cu o subtilă notă de perversitate: aduşi la acelaşi nivel de frăţia crimei, victima şi călăul, războinicul şi omul păcii, păcătosul şi sfântul sunt prinşi în plasa ambiguităţilor existenţiale : „And if you caii me Brother now,/ Forgive if I enquire .7 Just according to whose plan ?/ When it all comes dust to dust,/ I will kill you if I must,/ FII help you if I can./ When it all comes dust to dust,/ I will help you if I must/ 111 kill you if I can./ And mercy on our uniform,/ man of peace, man of war - / the peacock spreads his fan!".
Nu sunt sigur că păunul din ultimul vers este un simbol al „solarităţii", al „puterii de transmutaţie", al „nemuririi", aşa cum sugerează dicţionarele. II văd, mai degrabă, ca pe o cezură coborâtă brusc peste scenariul încremenit în sensuri uzate : e semnul sfârşitului, al suspendării vitalităţii lucrurilor. în ultima piesă a discului, „Tonight Will Be Fine", ideea, subliniată de râsul sardonic al cântăreţului, revine, în cheie ironică. Repetiţia nu are rol de întărire, ci de pregătire a anticlimaxului: „Tonight will be fine, will be fine, will be fine, will be fine/ ...For a while". Aceeaşi stratagemă retorică e aplicată şi în „The Old Revolution", unde neputinţa de a alege îl determină pe eroul liric să lupte simultan în ambele tabere: şi de partea Stafiei, şi de aceea a Regelui.

în „Lady Midnight" se păstrează o logică similară a activ-pasivului: dacă în cântecul menţionat anterior, cântăreţul „evadează în închisoare", ca într-un loc para-disiac, al plăcerii şi salvării, în acesta seducţia e o formulă de identificare cu forţa magnetică a necunoscutului : „I said: Lady, unfold me, but she scorned me/ And told me I was dead and could never return. [...]/ She said: Don't try to use me, or slyly refuse me/ just win me or lose me -/ it is this that darkness is for".
Multă vreme nu mi-am dat seama de mesajul pe care Cohen a vrut să-l transmită prin contra-coperta acestui album de o neobişnuită sofisticare. E fotografia alb-negru a unei camere mobilate sumar. în prim-plan, o masă pe care, indistinct, stau două obiecte. în fundal, obloanele de lemn ale unui geam prin care pătrunde o dâră subţire de lumină. în dreapta, un pat simplu, acoperit cu o pătură albă. în stânga, la o măsuţă-birou, aşezată pe un scaun cu spătar, Marianne Ihlen pare că scrie la maşină. Are faţa acoperită pe jumătate de părul blond-argintiu. E bronzată şi zâmbeşte enigmatic înspre aparatul de fotografiat: încântare, timiditate, speranţă, resemnare, uimire. Fotografia pare o metaforă a tăcerii plină de sugestii. Sunetele s-au evaporat cu totul. La fel şi culorile. Ca într-o conspiraţie îndelung urzită - iată, „the scheme" poate fi „a vision"! -, femeia şi cântecul intră şi ies, ies şi intră în/din camera secretă a remuşcărilor târzii ale lui Leonard Cohen.

Ecoul, frustrarea

LEONARD COHEN *Songs Of Love And Hate*
Avalanche
Last Year's Man
Dress Rehearsal Rag
Diamonds in the Mine
Love Calls You By Your Name
Famous Blue Raincoat
Sing Another Song, Boys
Joan of Arc
Columbia Records, New York, N.Y., 1971

Songs Of Love And Hate (1971) nu conţine nici mai multă dragoste, nici mai multă
ură decât celelalte albume ale lui Leonard
Cohen. Discul se articulează cât se poate de firesc liniei inaugurate cu câţiva ani în urmă şi ajunse la o timpurie clasicizare în *Songs From A Room.* înregistrat, asemenea precedentului, în Nashville, el va amplifica şi nuanţa obsesiile poetului-cântăreţ: singurătatea, disperarea, stridenţa existenţială, tăcerea, nostalgia, renunţarea. Noutatea albumului constă în armonizarea expresionist-violentă a temelor, în tăietura mai

decisă a melodiei. Creaţiile anterioare lăsau impresia de continuum, de pastă muzicală omogenă, circulară, dominată de monotonia emisiei sunetelor. Acum, cezura acţionează decisiv, inducând un dinamism şi o notă patetică aproape necunoscute până atunci.
Nici asemănările, nici deosebirile nu sunt greu de explicat. Odată găsit tonul, Cohen va şti să-l păstreze până la capăt, într-o formidabilă unitate stilistică, dar şi cu ştiinţa de a-l feri de primejdiile platitudinii. In vara lui 1969 *(Songs From A Room* apăruse în martie, acelaşi an), cântăreţul va călători în Italia, pentru a-i ajuta pe Franco Zeffirelli şi Leonard Bernstein la coloana sonoră a filmului *Brother Sun, Sister Moon,* inspirat de viaţa Sfântului Francisc din Assisi. Bernstein urma să compună muzica, iar Cohen să scrie versurile.
Proiectul se împotmoleşte, între altele, şi pentru că Zeffirelli şi Cohen aveau viziuni diferite asupra ideii filmului: Cohen se aştepta la un proiect sobru, filosofic, la o meditaţie lirică asupra existenţei, o jerbă panteistă dedicată celui care-şi manifesta iubirea faţă de Dumnezeu venerând natura. Regizorul voia, în tonul vremii, o variantă *flower power,* un imn hippy închinat unui antemergător ilustru. Din nefericire, totul a degenerat într-o parodie lipsită de expresivitate, în care până şi muzica lui Donovan - invitat, în cele din urmă, să-i înlocuiască pe Bernstein şi Cohen — reuşeşte performanţa de-a plictisi.
Călătoria la Roma avea să lase totuşi urme. Catolicismul baroc al Cetăţii Eterne, vizita la mormântul Sfântului Francisc (de unde şi-a procurat câteva păsări din metal), aveau să resuscite mai vechea lui obsesie intelectuală pentru religie. Sfânta Catherine Tekakwitha (eroina romanului său, *Beautiful Losers)* îi bântuise imaginaţia ani în şir, astfel că el revenea la un izvor

din care mai băuse. Pasiunea pentru păsări - mai exact, pentru pasărea colibri, care va deveni un fel de emblemă a discurilor sale - e posibil să-şi aibă originea în scurtul şi intensul interes pentru Sfântul Francisc.
în plan strict biografic, episodul roman va fi marcat de-un alt personaj care, în urmă cu câţiva ani, îi provocase o enormă suferinţă amoroasă: absolut din întâmplare, o întâlneşte pe Nico, femeia fatală a vieţii lui, fosta solistă de la Velvet Underground, mereu dorită, niciodată cucerită. Chiar şi astăzi, Cohen continuă să vorbească despre ea ca despre cea mai frumoasă femeie din istoria omenirii! „L-a năpădit vechea obsesie, dar din această întâlnire n-a ieşit nimic", notează Ira B. Nadei (p. 170). Completamente fals: febra provocată de întâlnire va duce la încheierea cântecului „Joan of Arc", o declaraţie de iubire mistică, în stilul barzilor medievali, pe care Nico i-l inspirase cu câţiva ani mai înainte. (Forţa de şoc a cântecului e pe măsura personajului. Născută în Germania, la Kbln, Nico se va stabili iniţial la Paris, unde frumuseţea ei - unii îi spun divină, alţii demonică - îl va seduce pe Alain Delon. Vor avea împreună un copil, Ari, cu un destin nefericit: victimă a unei supradoze de heroină, el îşi va petrece ani buni pe un pat de spital, în comă, unde va supravieţui doar cu ajutorul unor instalaţii speciale, într-o mostră supremă de macabru, Nico va înregistra sunetele aparatului care-i ţinea fiul în viaţă şi le va integra pe unul din albume. înaltă de peste un metru optzeci, Nico fascina prin imobilitatea expresiei şi prin completa lipsă de inhibiţii. Va fi, pe rând, amanta lui Brian Jones, chitaristul lui Rolling Stones, a lui Bob Dylan, Iggy Pop, John Cale, Lou Reed şi, supremă probă de masochism, a lui Jim Morrison. Alături de

acesta - singurul pe care l-a iubit, se spune, cu disperare - a trăit scene coşmareşti, ca de pildă aceea în care, goi puşcă, drogaţi-morţi, au urcat în vârful unui turn şi s-au plimbat pe marginea neprotejată a acestuia : era forma în care „adorabilii monştri" încercau să demonstreze că viaţa nu are nici o valoare. De dragul lui Jim Morrison, Nico şi-a vopsit minunatul păr blond într-o nuanţă roşu-închis, ceea ce nu l-a împiedicat pe Morrison să i-l smulgă şuviţă cu şuviţă în desele momente de nebunie furioasă.)

In acest interval a existat încă un episod cinematografic, legat de un alt regizor în curs de afirmare, Robert Altman. îndrăgostit de muzica lui Cohen, Altman voia cu orice preţ să ilustreze cu baladele acestuia filmul la care tocmai lucra. Scrisese scenariul - după propria mărturisire - sub fascinaţia compoziţiilor de pe primul lui disc. Ca într-o nuvelă bizară, în momentul când primeşte telefonul lui Altman, Cohen se întorsese de la cinematograf, unde văzuse filmul acestuia, *Brewster McCloud.* Iată scena povestită de Ira B. Nadei:

Cohen l-a întrebat: „Cine eşti ?", iar Altman a răspuns: „Am regizat *M*A*S*H,* e filmul meu". „Nu-l ştiu", a replicat Cohen, care l-a întrebat dacă a mai făcut şi altceva. „Păi, am mai regizat un film care acum e completamente îngropat, despre care n-ai cum să ştii; se numete *Brewster McCloud".* La care Cohen a replicat: „Ascultă, tocmai mă întorc de la film. L-am văzut de două ori; ia tot ce vrei!" (Nadei, p. 170).

Nu numai că i-a îngăduit lui Altman să împrumute cântecele deja apărute, dar a compus şi câteva melodii special pentru coloana sonoră. Premiera a fost un dezastru, „cel mai mare eşec din viaţa mea", după

cum avea să mărturisească Altman. Criticii l-au executat fără milă, fără să ierte nimic, de la interpretarea fără har a lui Warren Beatty, la calitatea sub orice nivel a regiei, iar Cohen însuşi a beneficiat de-o etichetă cât se poate de puţin onorantă: cineva a scris că vocea lui spartă, bolovănoasă, neplăcut-stridentă sugerează timbrul unui „Villon cu degeraturi".
Cu toate acestea, experienţele cinematografice s-au dovedit extrem de utile pentru Cohen: ele i-au deschis drumul spre un alt fel de a gândi formula de dispunere a cântecelor pe discuri. Ritmul interior, „montajul", frazarea, ordinea devin extrem de importante. Fără să fie o evoluţie de la simplu la complex, de la concret spre abstract, cântecele urmează un protocol ce urmăreşte un scop precis: intensificarea nevrozei. Dacă „Avalanche", piesa de deschidere a albumului, e capabilă de revolte, de tresăriri ale orgoliului („Nu te îmbrăca în zdrenţe pentru mine/ ştiu că nu eşti săracă/ nu mă mai iubeşti cu sălbăticia de altădată/ acum, când nu mai eşti atât de sigură/ acum e rândul tău, iubito,/ acum m-am îmbrăcat în carnea ta"), ultimul, „Joan of Arc", e o capitulare necondiţionată, acceptarea înfrângerii definitive.
Perioada compunerii pieselor de pe *Songs Of Love And Hate* e decisivă în viaţa lui Cohen şi din alt punct de vedere : aflat într-o scurtă călătorie la Los Angeles, îl va cunoaşte pe Joshu Sasaki Roshi, omul care va deveni, în următoarele decenii, maestrul său spiritual. Roshi, un misionar japonez budist zen, venise în America în 1962, pentru a întemeia o grupare cvasimilitară derivată din filosofia zen, numită *rimai.* „Spre deosebire de *soto budism,* care pune accentul pe iluminarea treptată, *rinzai* insistă asupra iluminării instantanee,

explozive, obţinută prin regimuri austere de *zazen* (meditaţie), *sanzen* (întâlniri cu maestrul, în cursul cărora se pune o întrebare, *koan)* şi ritualuri zilnice de muncă şi odihnă." (Nadei, p. 171) Aproape fără să-şi dea seama, Cohen avea să devină, pentru trei decenii şi jumătate, adeptul acestei religii extrem de formalizate şi extrem de permisive totodată.

Confirmat şi reconfirmat ca poet de prim ordin în Canada (în 1969 îşi permite chiar să refuze cel mai important premiu al ţării, acordat de guvernatorul general: motivaţia e ambiguă, dar, probabil, legată de simpatia faţă de separatiştii din Quebec, aflaţi într-o situaţie politică dificilă), Cohen începe să-şi limpezească poziţiile estetice. Nu e exagerat să spunem că unele din afirmaţiile sale conţin germenii unei arte poetice în linia lui Ezra Pound, cel care decretase: „Când poezia se îndepărtează prea mult de muzică, se atrofiază. Când muzica se îndepărtează prea mult de dans, se atrofiază". In varianta Cohen, muzica şi poezia sunt absolut identice: „Unele piese au fost la început cântece, altele poeme, iar altele situaţii. întreaga mea creaţie are în spate chitara, inclusiv romanele".

Principiul muzicalităţii întâlnea, astfel, principiul singurătăţii. După câţiva ani de izolare, decide să meargă într-un turneu — mai întâi în Europa, apoi în Statele Unite. A fost o experienţă din care a ieşit îmbogăţit - şi la propriu, şi la figurat. Odată întors la Nashville, continuă înregistrările la *Songs OfLove And Haţe* şi e limpede că întâmplările ultimelor luni şi-au lăsat amprenta asupra creaţiei sale mai mult decât era dispus să admită. Nevroza filtrează şi reorganizează impresiile, reţinându-le mai ales pe cele negative: neîncrederea în versurile, în compoziţiile, în vocea sa.

Abuzul de droguri, certurile neîncetate cu Suzanne, profund nemulţumită nu numai de muzica, dar şi de situaţia lui materială, contribuie la accentuarea crizei. „Pe vremuri, îmi era imposibil să rămân într-o cameră în care mai erau şi alţi oameni. Poate doar cu o fată care mă adora. Acum mă simt mai bine. Cu cât devin mai vulgar, cu atât sunt mai interesat de ceilalţi, încerc să mă vindec şi singura modalitate de a mă vindeca e să accept lumea. Aceasta e aventura *mea.* Nevoia mea cea mai mare e să fiu interesant pentru mine", se confesa, în această perioadă, Cohen. „Suferinţa m-a adus la ceea ce sunt. Suferinţa m-a transformat într-un rebel contra propriei mele slăbiciuni."
Toate aceste zbateri sunt admirabil transcrise pe *Songs Of Love And Hate.* Conflictul sugerat de titlu are o explicită destinaţie interioară: dragostea şi ura sunt parte a unui discurs cu şi despre sine. Personajele lirice sunt forma îmbrăcată de meditaţia despre valenţele pedagogice ale suferinţei. înregistrările au durat aproximativ o lună, sub la fel de atenta supraveghere a lui Bob Johnson. Compoziţiile provin din două perioade distincte: „Joan of Arc" fusese schiţat încă din perioada când locuia la Chelsea Hotel dar, în urma întâlnirii de la Roma cu Nico, îl „actualizează" şi-i dă forma finală. „Avalanche" şi „Dress Rehearsal Rags" sunt încă şi mai vechi, iar „Love Calls You By Your Name" e varianta unui cântec de dinaintea debutului.
Primul cântec, „Avalanche", stabileşte tonalitatea rece-lugubră a întregului. Vocea e dominatoare, orchestraţia perfect articulată, de-o vivacitate şi briantă neobişnuite, care induc un sentiment al urgenţei şi inevitabilităţii. Discretul ecou, ca de catedrală (sau de criptă!), ce însoţeşte vocea augmentează intenţiile

acut moralizatoare. Cohen nu cântă, ci decretează legi unei lumi care şi-a pierdut valorile şi centrul. Mai vechile obsesii privitoare la relaţia dintre stăpân şi sclav sunt resuscitate în decorul nou, al unei avalanşe simbolice, care pustieşte nu doar peisajul exterior, ci pe cel interior: „I stepped into an avalanche,/ It covered up my soul". Atitudinea de energică afirmare a eului ascunde, de fapt, o enormă vulnerabilitate. Discursul e subliniat de nevroza abia disimulată a viorilor, de gravitatea în crescendo a violoncelului şi de proeminenţa basului, toate contrapuse chitarei reci, al cărei sunet sec induce o notă de implacabil şi ireversibil. Vocea lui Cohen rosteşte cuvintele cu un fel de indiferenţă ajunsă la exasperare, punctând diferenţele dintre aparenţă şi esenţă: „I am not this hunchback that you see/ I sleep beneath the golden hill" - el e însăşi sursa durerii, Marele Maestru al torturii psihice la care se simte dator să-i supună pe toţi cei din jur.
Acest scenariu al durerii induse nu conţine însă nimic masochist, în ciuda fascinaţiei pentru suferinţă: el e doar rezultatul lucidităţii ajunse la ultimele consecinţe, a durerii expiatoare, care a extirpat dorinţele trupului, dar le-a făcut cu atât mai irezistibile pe cele ale spiritului: „You who wish to conquer pain, / You must learn to serve me well/ the crumbles of Iove that you offer me/ they're the crumbs I've left behind./ Your pain is no credential here,/ it's just the shadow, the shadow of my wound".
Influenţa filosofiei orientale (tânjirea fără lăcomie şi fără obiect, dorinţa ca indiferenţă, prescienţa ce stârneşte cunoaşterea, răceala sentimentelor) e decisivă în conturarea atmosferei de nevroză disecată de un

clinician al cauzelor pierdute. Comunicarea între lumi, ca şi comunicarea între exterior şi interior, ţine de tehnici ale hipnozei, ale departe-aproapelui instantaneu. Cântecul anulează intervalul dintre gând şi cuvânt, dintre dorinţă şi împlinire.
Enigmaticul personaj liric din „Last Year's Man" nu e unul din multiplele euri ale autorului, ci o ipostază abstractă a dorinţei de cunoaştere. După concreteţea aproape morbidă din „Avalanche", coborâm în spaţiul potenţialităţii pure, al timpului suspendat. Repornirea mecanismului lumii ţine de voinţa acestui demiurg flegmatic, tronând indecis peste religii şi lumi: el e când soldat ce urăşte războiul, în armata Ioanei d'Arc, când o întrupare a Betleemului, când a Babilonului, când un credincios ce-şi apără credinţa cu securea, când un Cain erotizat, pe care-l aşteaptă, ca pe un Mesia hipersexualizat, femeile.
Cântăreţ şi scriitor (harfa şi creionul sunt uneltele sale, menţionate chiar din primele rânduri), această întrupare a harului creator e cea mai fragilă dintre fiinţe, opera fiindu-i mereu primejduită, mereu ameninţată cu dispariţia. Existenţa reflectată în cântec e asemenea unei cărţi aglomerate de simboluri livresc-păgâne. Şarpele care îşi înghite coada — metaforă a perfecţiunii -, nunta mistică („Betlehem the brideg-room/ Babylon the bride"), înfruntarea între creştinism şi păgânism sunt formule prin care identitatea omului etern dobândeşte consistenţă: „The rain falls down on last year's man,/ an hour has gone by/ and he has not moved his hand./ But everything will happen if he only gives the word;/ the lovers will rise up/ and the mountains touch the ground./ But the skylight is like skin for a drum FII never mend/ and all the rain

falls down amen/ on the works of last year's man". Corzile abia ciupite ale chitarei acustice, acompaniamentul muzical minimalist - vocea lui Cohen, oarecum stinsă, e dublată de-un cor de copii - şi sunetul instrumentelor cu coarde, în secţiunea a treia a cântecului, au menirea să creeze o atmosferă atemporală, de sălbăticie paralizată de tentaculele decăderii.
Tema melancoliei neputincioase, a farsei tragice, a clovneriei fără zâmbet - în fond, tema de căpătâi a liricii lui Cohen - acoperă o bună parte din *Songs Of Love And Hate.* „Dress Rehearsal Rag" combină rostirea cvasivindicativă din primul cântec al discului cu naraţiunea simbolică din al doilea. De data aceasta, suntem martori la un spectacol al amintirii şi la un altul al prezentului, doi poli ce nu reuşesc să ofere coerenţă şi consistenţă lumii evocate. Câteva imagini-şoc („That's a funeral in the mirror/ and it's stopping at your face", „That's not the electric light, my friend/ that is your vision growing dim", „Now Santa Claus comes forward,/ that's a răzor in his mit") scot din monotonie rostirea voit cabotină a textului. Cohen joacă toate rolurile într-un spectacol al sufletului dezvelit, torturat şi, finalmente, abandonat.
Tensiunea e menţinută de dialogul dintre chitara acustică ce imprimă un ritm alert, intervenţiile cald-unduitoare ale corzilor, sunetul contrapunctic al pianului şi, din nou, vocile-ecou ale copiilor de la Corona Academy din Londra. Ca şi „Love Calls You By Your Name", un alt exerciţiu în surdină, în care bolboroseala metafizică se dovedeşte mai productivă decât imaginile realului, „Dress Rehearsal Rag" e o meditaţie indirectă despre dispariţia reperelor normalităţii dintr-o existenţă prin procură.

Nu găsesc, în acest album, un loc bine definit cântecului „Sing Another Song, Boys". Plasat între două piese de mare forţă, „Famous Blue Raincoat" şi „Joan of Arc", el ţine mai degrabă de o strategie compoziţională, de o tehnică a diseminării energiei muzicale, menită să risipească tensiunea acumulată. Impresia e falsă: tonalitatea de tango uşor desuet, în care orga electrică bine temperată şi chitara ritmică dau o notă de vioiciune molipsitoare e, de fapt, puternic subminată de radicalitatea textului: „Ah, they'll never, they'll never reach the moon/ at least not the one that we're after;/ it's floating broken on the open sea, look out there, my friends,/ and it carries no survivors". Aşa cum se întâmplă frecvent în piesele lui Cohen, cântecul de petrecere se metamorfozează în bocet.

De mai multă vreme, obişnuiesc să întreb micul club de Cohen-fani din jurul meu despre piesele lor favorite din creaţia bardului. Rareori s-a întâmplat ca de pe vreo listă să lipsească „Famous Blue Raincoat". Probabil că în nici un alt cântec compozitorul n-a reuşit o atât de dramatică însoţire a textului şi a melodiei. Dezolarea ultimă, autoscrutarea cu accente masochiste, amintirea răscolitoare a rănii provocate de cel mai bun prieten sunt rama în care e prins tabloul chinului mortal. Atmosfera copleşitoare, nevroza dezlănţuită de singurătate şi suferinţă devin aproape materiale şi datorită formulei epistolare a textului: debutând cu o descriere a mediului („It's four in the morning, the end of December/ I'm writing you now just to see if you're better/ New York is cold, but I like where I'm living/ There's music on Clinton Street all through the evening"), el se încheie clasic: „Sincerely, L. Cohen").

Sugestia e limpede: singurătatea, resentimentul, ura, suferinţa pot fi anulate doar de scris. Conştiinţa acut-scriitoricească nu-l părăseşte pe Cohen niciodată în cele mai dramatice momente ale existenţei. Intens simbolic, textul e de-o literaritate căutată, în care clişeul („You'd been to the station to meet every train there", „I see you with the rose in your teeth" etc.) e perfect integrat atmosferei de completă, inevitabilă dezabuzare existenţială. Sfâşiat între sentimentul prieteniei, al iubirii şi-al geloziei, autorul acestei stranii scrisori îşi găseşte sprijinul în sunetul răscolitor al chitarei, în vraja hipnotică a monotoniei pe care vocile suave ale duoului Corlynn Hanney şi Susan Mussmano nu face, din depărtarea plină de tensiune a planului muzical de adâncime, decât s-o sporească.
Epuizarea existenţială, dispariţia iremediabilă a speranţei, recunoaşterea înfrângerii înfăţişează „Joan of Arc" drept un imn înălţat morţii, un dialog, în stilul „divanelor" medievale, între foc — unul dintre cele patru elemente fundamentale ale vieţii - şi celebra eroină a Franţei. Dialogul nu e, nici pe departe, un fragment de discurs filosofic. Tensiunea extraordinară a suferinţei Fecioarei din Orleans e văzută mai degrabă în termenii uniunii mistice cu flacăra atotdistrugă-toare: „And who are you, she sternly spoke/ to the one beneath the smoke./ Why, I'm fire, he replied,/ And I Iove your solitude, I Iove your pride/ Then fire, make your body cold/ I'm going to give mine to hold...".
Prin acest cântec, muzica pop a atins una din culmi, câştigându-şi dreptul de onorabilitate în oricare din mediile culturale. Albumul însuşi e expresia unei stări de graţie pe care Cohen a reuşit, miraculos, s-o păstreze de-a lungul lunilor şi anilor cât a purtat cu

sine cântecele care-l alcătuiesc. *Songs Of Love And Hate,* album-sinteză între simplitatea poeziei înalte şi cea a muzicii ritualice, şi-a pus definitiv amprenta pe experimentele fenomenului „folk". Prin vocea şi chitara lui Cohen, muzica şi poezia devin un fel de a se topi al rostirii, pentru a renaşte, în incandescenţa propriei - necontrolabile - flăcări.

VRAJBA, DUREREA

LEONARD COHEN *Live Songs*
Minute Prologue
Passing Through
You Know Who I Am
Bird On The Wire
Nancy
Improvisation
Story of Isaac
Please Don't Pass Me By (A Disgrace)
Sony Music Entertainment Inc., Columbia, New York, N.Y., 1973

Ar trebui să cânţi cu mai multă tristeţe !" De necrezut, dar un astfel de îndemn i-a fost adresat lui Cohen - la începutul anilor '70. într-un impuls greu de explicat, cântăreţul îl invitase pe Roshi, proaspătul său magistru zen, la o şedinţă de înregistrare. Nu se cunoaşte cu exactitate ce-a cântat atunci Cohen şi nici nu putem fi siguri că Roshi nu glumea: „încurajarea" japonezului poate fi unul din acele sfaturi în răspăr, de care gândirea extrem-orientală n-a dus niciodată lipsă. Dar nu trebuie exclusă nici varianta contrară: în logica budistă zen, oricine e dator să încerce să-şi atingă

propriile limite. Dacă e să fii trist, fii trist până la ultimele consecinţe!
Chiar fără verdictul lui Roshi, Cohen avansase binişor pe terenul tristeţilor irecuperabile: a înainta încă un pas ar fi însemnat să păşească dincolo de limitele umanului. într-un fel, chiar păşise. In 1972, când se pregătea pentru turneul european, simte că pierde contactul cu lumea înconjurătoare. Are ameţeli, şirul gândurilor i se rupe frecvent, „tremură în bătaia vântului" (Nadei, p. 184) - într-un cuvânt, recade în vechea nevroză.
Printr-o lovitură radicală - răul poate fi combătut doar prin rău! -, renunţă la postura de menestrel rătăcitor, de părinte iresponsabil, de scriitor obsedat de notorietate şi plonjează în învăţăturile budiste zen cu o incredibilă râvnă: probabil nu cu întreaga plăcere, dar cu siguranţă foarte atent la respectarea cerinţelor maestrului. Se dinamizează, totodată, şi în planul activităţii muzicale. Reface vechi cântece („Chelsea Hotel #1", interpretat în timpul concertelor din 1972, i se pare lipsit de relief şi, în plus, prea indiscret - o impietate la adresa lui Janis Joplin, întâlnită în liftul hotelului pe când aceasta îl căuta pe Kris Kristofferson), compune altele noi, îşi asumă chiar responsabilitatea unui turneu obositor şi, pe deasupra, reuşeşte să petreacă suficient timp în studiourile de înregistrare.
In paralel cu turneul european, producătorul Bob Johnson se ocupă de realizarea unui documentar, regizat de Tony Palmer, un specialist în filme despre vedete ale muzicii (făcuse unul şi despre Tom Jones, a cărui popularitate în epocă era enormă). Premiera filmului are loc în 1974, la Londra, şi ne redă imaginea unui Cohen la antipodul personajului real: extrem de comunicativ cu publicul, pus pe şotii, flirtând. Intitulată

Bird On The Wire, pelicula reuşeşte să fie totuşi o imagine a personalităţii lui Cohen, mai ales prin felul în care muzica dobândeşte un context biografic. Cu toate acestea, hipersensibilul Cohen „s-a simţit expus, gândind că e nepotrivit să-şi ofere vulnerabilitatea vederii publice" (Nadei, p. 185).
Turneul european a abundat în scene absurdo-bur-leşti. Ira B. Nadei descrie doar câteva dintre ele: în Austria, trupa a rămas fără instrumente, oprite la graniţă, astfel încât, la ora concertului, Cohen le-a cerut spectatorilor să tragă o fugă acasă şi să aducă nişte chitare şi tobe. în Danemarca, unde sonorizarea n-a funcţionat aproape deloc, organizatorii au fost obligaţi să returneze spectatorilor costul biletelor. Deşi n-a fost înregistată, scena în care Cohen însuşi împărţea bani fanilor turbaţi de furie ar fi meritat să figureze în analele nevrozei muzicalo-financiare. In Germania, la Berlin, unde Cohen se bucura de multă popularitate, împinge sfidarea atât de departe, încât îi interpelează pe spectatori cu faimos-funestele cuvinte ale lui Goebbels: „Wollt Ihr den total Krieg?" („Vreţi un război total?").
Tot în Germania, la Frankfurt, între două cântece pe care, după propria mărturisire, le-a cântat prost, a rostit următoarea povestioară, care conţinea, probabil, şi o parabolă autoreferenţială :
Cândva, pe-o furtună de zăpadă, îmi vedeam de drum prin New York, când m-am trezit în preajma unui ins ce avea înscrise pe spate câteva cuvinte. Cuvintele erau următoarele: „Nu vă faceţi că nu mă observaţi, rogu-vă,/ Pentru că voi aveţi ochi şi puteţi vedea,/ Pe când eu sunt complet orb,/ Aşa, că, rogu-vă, nu vă prefaceţi că nu mă observaţi". Dar când i-am privit chipul, am văzut că omul nu era de fapt orb, aşa că la următorul colţ

l-am ajuns din urmă şi l-am întrebat de ce poartă inscripţia aceea. Mi-a răspuns: „Crezi, cumva, că despre ochii mei vorbeam?". Drept care am compus acest cântec. (Nadei, p. 185)

în varianta rostită pe discul *Live Songs,* sfârşitul micii fabule e oarecum diferit. Sensul, însă, rămâne acelaşi:

Mergeam pe Seventh Boulevard, iar când am ajuns pe 14th Street, am observat la colţ nişte trupuri omeneşti mutilate în mod straniu: mă găseam în faţa unei şcoli pentru handicapaţi. Erau acolo schilozi, oameni în cărucioare şi în cârje. Ningea şi am avut impresia clară că întregul oraş cânta: „Nu vă faceţi că nu mă observaţi...".

Cântecul se numeşte „Please Don't Pass Me By (A Disgrace)" şi încheie primul disc înregistrat în concert de Cohen, în 1970 şi 1972, la Londra, Bruxelles, Nancy, Paris, Berlin şi într-o locaţie neidentificată din Tennessee. Albumul merită o discuţie separată pentru că reprezintă, pe de o parte, un document sonor al confruntării directe a lui Cohen cu spectatorii, pe de alta, pentru că cinci dintre piese, adică jumătate din total, nu figurează pe nici un alt album al artistului („Minute Prologue", „Improvisation", „Please Don't Pass Me By (A Disgrace)" şi „Queen Victoria").

Deşi reuneşte cântece interpretate pe scene diferite şi în perioade diferite, Cohen a ţinut să confere aerul unui concert unitar, cu o deschidere clar marcată şi cu o încheiere memorabilă. Unitatea sonoră e asigurată de prezenţa, peste tot, a chitaristului Ron Cornelius şi a lui Bon Johnston, la pian şi orgă (Johnston e, şi de data aceasta, producătorului discului, iar fotografia de pe copertă e făcută de Suzanne Elrod), a lui Cohen

însuşi la chitară acustică, precum şi de alegerea cântecelor în rimă cu enunţul din prolog: e vorba de o selecţie a celor mai deprimante, mai fără de speranţă piese compuse pentru discurile anterioare: „You Know Who I Am", „Bird On The Wire", „Nancy", „Story of Isaac", „Tonight Will Be Fine".
Presiunea extraordinară a spectacolelor e perfect ilustrată de un episod petrecut la Londra, la Royal Albert Hali. Ira B. Nadei citează din presa vremii: „Deşi sala era plină până la refuz, aveai impresia că fiecare spectator stătea lângă un scaun gol. Ai fi putut auzi şi-o scamă căzând, atât de adâncă era liniştea la sfârşitul spectacolului. Era o concentrare care, într-un anumit sens, te îngrozea". Când spectatorii au cerut un bis, Cohen s-a reîntors la microfon şi a spus cu o voce goală: „îmi pare rău, n-a mai rămas în mine nici un cântec".
Scene similare s-au petrecut la Ierusalim, unde, în mijlocul concertului, Cohen a izbucnit în lacrimi şi a fugit de pe scenă: efectul drogurilor se epuizase pe neaşteptate. în culise, pradă unei agitaţii nemaipomenite, artistul a simţit nevoia... să se bărbierească, în timp ce mulţimea, surescitată la culme, îi cerea să revină. Concertul s-a încheiat în urale, într-un paroxism emoţional în care Cohen, orchestra şi spectatorii plângeau cu toţii. Nota comună a acestei perioade e descrisă de Cohen în răspunsul dat unui reporter care-l întrebase ce-a făcut în anii '70: „Am încercat să-mi menţin echilibrul între statul în picioare şi cădere".
„Minute Prologue" nu e doar o introducere, adică o „găsire a tonului", ci şi enunţul temelor abordate şi al poziţiei pe care s-a plasat cântăreţul: „I've been listening/ to all the dissention/ I've been listening/ to

all the pain". Absenţa soluţiei e limpede, dar dincolo de neputinţă, de zarva existenţială, durere, dincolo de recăderea inevitabilă în aceleaşi şi aceleaşi nevroze există o speranţă. Una fragilă, prostească, utopică: vindecarea - adică mântuirea - prin cântec. Asumân-du-şi o astfel de misiune, Cohen redescoperă, şi aici, identitatea menestrelului medieval, ce înfruntă cu sublim curaj - curajul disperării - adversităţile lumii: „And I feel that no matter/ what I do for you,/ it's going to come back again./ But I think that I can heal it/ but I think I can heal it,/ I'm a fool, but I think I can heal it/ with this song". Rostit în *sotto voce,* textul cântecului e cu atât mai pătrunzător, cu cât se adresează unei zone subliminale: el îşi atinge ţinta asemenea glonţului ce ricoşează şi săgeţii ce pătrunde în inimă deodată cu catifeaua şi mătasea pe care le-a străpuns. In viaţa de zi cu zi, în schimb, nu are la fel de multă inspiraţie. Certurile cu Suzanne, infidelităţile, excesul de droguri, băutura, căderile psihice nu ajută -din contră! - la consolidarea relaţiilor de familie. Jurnalul ţinut în acel interval captează deruta şi spaima existenţială în care trăia. Apropiindu-se de patruzeci de ani, simte nevoia să-şi pună ordine măcar în gânduri, dacă nu şi în viaţă:

Mă întrebi cum scriu. Iată cum scriu. Mă descotorosesc de şopârlă. Mă feresc de piatra filosofală. îmi înmormântez prietena. îmi elimin personalitatea din şirul moştenitorilor astfel încât să mi se îngăduie să folosesc cuvântul *eu* ori de câte ori doresc, fără a-mi jigni apetitul pentru modestie. Apoi îmi dau demisia. Fac cumpărături pentru mama sau pentru cineva ca ea. Mănânc prea mult. Dau vina pe cei apropiaţi pentru că-mi distrug talentul. Apoi vii tu la mine. O, ce veste minunată!

Nevoia de „autoreformă", pe care o resimţise de mult, e precipitată de întâlnirea cu magistrul zen Roshi. înainte însă de a dobândi liniştea, criza ajunge la apogeu. In 1973, anul în care apare *Live Songs,* îşi face un autoportret necruţător:

Am treizeci şi opt de ani, un metru şaptezeci şi doi, şaizeci de kilograme, păr negru, ochi căprui. Trăiesc în Montreal. [...] Am fost, pentru o vreme, un cântăreţ popular. Am avut norocul să întâlnesc în peregrinările mele o groază de fete. Eram înnebunit după fete, iar după o vreme doar după pizde.

Nu dau nici o ceapă degerată pe părerea ta despre demnitatea umană, pentru că nici una dintre ele nu mă include şi pe mine. Nu-mi pasă cine eşti şi ce fel de formă nobilă de tortură reprezinţi. Poţi să închizi cartea asta. Nu veniţi la mine când sunteţi plăcuţi şi reci. Veniţi, dacă vreţi să auziţi o poveste, când vă simţiţi josnici şi calzi. E o poveste fascinantă. O poveste despre lumea grasă şi moartă.

I

Tonalitatea cântecelor selectate pentru disc împrumută, inevitabil, ceva din tonul dezabuzat al portretului în negativ de mai sus. „Passing Through" pare să fie excepţia de la această regulă: cântecul începe abrupt, într-o tonalitate „country", menită să mobilizeze audienţa, dar fără a face vreun compromis la nivelul mesajului. Invocarea câtorva personaje emblematice (Isus, Adam, George Washington, Franklin Delano Roosevelt) dă greutate unei meditaţii despre zădărnicie şi superficialitate. Nu e suficient să vrei să schimbi lumea, trebuie să şi poţi - cam acesta e mesajul-tip al fiecăreia dintre cele patru secvenţe ale piesei.

In prima, Isus îşi transmite obişnuitul semn de pace şi bunătate - dar o face cu vizibilă nerăbdare:

„it's getting late' - e prea târziu şi pentru credinţă, şi pentru iubire. Nu suntem decât nişte umbre trecătoare, personaje inconsistente, anihilate de graba de a ajunge la ţinte de care, în fapt, nici nu ne pasă: „I saw Jesus on the cross on a hill called Calvary/ «Do you hate mankind for what they done to you?»/ He said, «Talk of Iove not hate, things to do - it's getting late,/ I've so little time and I'm passing through»".
In a doua, Adam părăseşte Paradisul având cu el doar un măr: nu e însă mărul ispitei, ci al dezamăgirii, al disperării şi al neputinţei. Singura libertate câştigată este aceea de a fi un simplu trecător, un orfan al propriilor eşecuri: „I saw Adam leave the Garden with an apple in his hand,/ I said, «Now you're out, what are you gonna do ?»/ «Plant some crops and pray for rain, maybe raise a little cane/ Fm an orphan now, and I'm only passing through»".
A treia secvenţă îl are drept erou pe generalul Washington, surprins într-unui din momentele de intens simbolism al războiului de independenţă americană: demoralizată, înfometată, decimată de boli, armata continentală va renaşte în iarna lui 1777, călindu-se pentru bătăliile finale, în care-i va înfrânge pe englezi. Catrenul de mai jos pare să ofere o rază de lumină, o credinţă în puterea omului de a învinge istoria, dacă nu chiar şi pe sine. Modul narării e cel participativ („I was with..."), al implicării emoţionale extreme, spre deosebire de cel anterior, unde cântăreţul era doar martorul pasiv („I saw..") al scenelor a căror dimensiune metafizică era de la sine înţeleasă. „Căderea în istorie" reprezintă momentul asumării realităţii (asemenea marelui general, autorul „tremură" în zăpadă) şi al trezirii speranţei: „I was with Washington at Valley Forge, shivering in the snow./ I said, «How

come the men here suffer like they do?»/ «Men will suffer, men will fight, even die for what is right/ even though they know they're only passing through»".
In final, unul din arhitecţii istoriei recente, Roosevelt, se dovedeşte un vizionar lipsit de inspiraţie, un idealist subminat de naivităţi, convins că măcelul are un sens profund, renaşterea unei lumi mai bune din tragedia războiului: „I was on Franklin Roosevelt's side on the night before he died./ He said, «One world must come out of World War Two» (ah, the fool)/ «Yankee, Russian, white or tan», he said, «A man is a man/ We're all on one road, and we're only passing through»". Fără îndoială, modul parabolic întrebuinţat conţine destule stratageme naive, un tezism uşor de identificat. Dar el reflectă descurajarea ce-l cuprinsese pe Cohen în acea perioadă. Industria muzicală îl transformase într-un simplu pion, într-o rotiţă din marele mecanism al profitului:
Nu mai sunt un om liber, ci unul exploatat. Pe vremuri, cântecele mele nu se vindeau; îşi găseau însă oricum drumul spre oameni. Apoi cineva a observat că se poate obţine un profit din ele. Apoi profitul a început să mă intereseze şi pe mine. Am de luptat împotriva a prea multor oameni, pe prea multe planuri, pentru a mai lupta şi împotriva banilor!
Legenda că Leonard Cohen ar fi fost un om sărac nu-şi mai are, de pe la începutul anilor '70, nici o acoperire. Faptul că se plânge de precaritatea situaţiei materiale e mai degrabă o cochetărie decât un motiv de îngrijorare: în fond, investise o sută douăzeci şi cinci de mii de dolari — o adevărată avere, în acea epocă! - doar în filmul *Bird On The Wire.* Or, asta nu indică tocmai strâmtorarea materială! Din acest punct

de vedere, Cohen ilustrează şi acea dubioasă atitudine a artiştilor occidentali de a-şi proiecta imaginea de „amici ai poporului", ai „umiliţilor şi obidiţilor", deşi ei funcţionează perfect în sistemul producerii capitaliste de profit.
„Please, Don't Pass Me By" - subintitulat „A Dis-grace" - poate fi un manifest al acestui fel de a exista al lui Cohen. Pe jumătate anarhist, pe jumătate conformist, cântăreţul se transformă în *raisonneur-ul* vehement al unui text în care protestul social şi îndemnul la înnoire spirituală coexistă nu doar în aceeaşi strofă, ci în chiar aceeaşi frază. Ritmul monoton, impus de chitară, duoul vocal alcătuit din Aileen Fowler şi Carolynn Hanney, ce însoţeşte sunetele nu doar ieşite în afara portativului, dar refuzând ideea poeticităţii şi a muzicalităţii, instituie un cadru perfect adecvat mesajului. Demers psihanalitic, cântecul e un îndemn la revoltă împotriva convenţiilor, a lenei de gândire şi acţiune, împotriva tuturor valorilor acceptate, fiind o provocare directă, agresivă, adresată celor din sală.
Improvizaţia minuţios organizată asigură fluenţa şi crescendoul ţipătului sfârtecat între durere şi speranţa revelaţiei: „S-ar putea ca nu azi, s-ar putea ca nu mâine, dar într-o zi vă veţi aşeza în genunchi şi, atunci când va veni vremea, vreau să ştiţi cuvintele potrivite. Pentru că atunci veţi cânta pentru voi înşivă sau pentru altcineva, sau pentru fratele vostru. Va trebui să învăţaţi să cântaţi acest cântec". Refrenul („Please don't pass me by/ oh, please don't pass me by/ for I am blind, but you can see/ well, I've been blinded totally, oh, please don't pass me by"), reluat între părţile recitative, uneşte diverse universuri ale cântecului. Holocaustul („cânt pentru evrei şi ţigani şi pentru fumul pe care l-au făcut"), falsa redempţie

(„cânt pentru salvatorul ce n-are pe cine să salveze"), sexualitatea dezlănţuită („cânt pentru Fiarele Blonde, cânt pentru voi, Venus în scoicile voastre din spuma mărilor"), lumea sumbră a celor în suferinţă („cânt pentru nebuni, pentru schilozi, pentru cocoşaţi, pentru cei arşi, pentru cei care ard, pentru cei mutilaţi, pentru cei frânţi, pentru cei sfâşiaţi") sunt evocate cu o voce al cărei patetism atinge cote isterice.
Vocea preotului, a învăţatului, a înţeleptului pare să nu mai aibă răbdare pentru a-şi duce lucrarea cu armele tradiţionale (argumentarea, persuasiunea, seducţia), ci a trecut direct la amendarea virulentă:
Vreau să renunţ la demnitate, da, luaţi-mi demnitatea. Prieteni, luaţi-mi demnitatea, luaţi-mi forma, luaţi-mi stilul, luaţi-mi onoarea, luaţi-mi curajul, luaţi-mi timpul, luaţi-mi timpul, luaţi-mi timpul... Oh, nu mai fiţi oamenii care eraţi la venire. N-am să mai fiu nici eu, pentru că n-am cum s-o scot singur la capăt. N-am să mai fiu eu însumi, pentru că omul care am fost era un tiran, era un sclav, era în lanţuri, era învins...
Vocea e nemiloasă, ritmul sacadat al cântecului fără speranţă, iar atmosfera de sfârşit şi început de lume se sprijină pe forţa virilă a rostirii ce se încăpăţânează să reinventeze existenţa după propriile reguli.
„Queen Victoria and Me" e un poem publicat în 1964, în controversatul volum *Flowers For Hitler.* Cohen face şi aici apel la obiceiul de a recondiţiona lucrări mai vechi (versurile albe au fost excepţia şi nu regula textelor ce însoţesc compoziţiile muzicale). Piesa e extrem de monotonă, aparent nepotrivită pentru rigorile unui album *live,* o litanie rostită într-un ceas târziu de noapte, un exerciţiu de anarhie blândă, sortit să rămână fără consecinţe. în varianta cântată,

titlul e redus doar la numele şi titlul faimoasei suverane britanice, „Queen Victoria", luată drept confe-soare a unei conştiinţe dezabuzate, a unui spirit ce nu acceptă nici timpul, nici formulele vieţii moderne.
Live Songs este un album recapitulativ, o probă a focului pe care singuraticul incurabil a ţinut să o treacă. Deşi materia reţinută pe disc se întinde pe durata a mai mulţi ani, acoperind două continente, el este perfect unitar, stilistic şi ideatic. O confirmare a vocaţiei de seducător, de confesor şi, mai ales, de contramagician: de posesor unic al unui „incomparabil talent de a pierde". Poate că „schimbarea la faţă" dorită de Cohen nu e chiar atât de radicală pe cât o anunţă textul de pe contracoperta discului („nu mai sunt doar o fiinţă umană/ sunt locuit de Dumnezeu, iar iubirea sângerează/ şi arde în mine"). Poate că formula adoptată e prea adânc inscripţionată, poate că limitele s-au arătat prea devreme. Dar poate că astfel trebuia să fie !

Alchimia, blândeţea

LEONARD COHEN
NEW SKIN FOR THE OLDCEREMONY

LEONARD COHEN
New Skin For The Old Ceremony
îs This What You Wanted Chelsea Hotel #2 Lover Lover Lover Field Commander Cohen Why Don't You Try There îs A War A Singer Must Die I Tried To Leave You Who By Fire Take This Longing Leaving Green Sleeves
Sony Music Entertainment Inc., Columbia, New York, N.Y, 1974

Al patrulea disc al lui Leonard Cohen, *New W Skin For The Old Ceremony* (1974) încearcă să creeze o falie în raportarea autorului la muzică şi text. Titlul e înşelător - el promite o revoluţie de suprafaţă, schimbând îmbrăcămintea veche pentru a salva obositele, ponositele, demodatele straie mentale. La ce fel de ceremonie se referă, în fond, Cohen ? La una religioasă ? Identitară ? Socială ? Rasială ? Politică? La una amoroasă, fireşte! E suficient să parcurgi lista titlurilor pentru a elimina orice altă posibilă interpretare. Coperta însăşi, de-o directeţe sexuală aproape şocantă, este ilustrată cu un desen inspirat de „Uniunea spirituală a bărbatului şi a femeii", dintr-un tratat alchimic din 1550, *Rosarium Philosophorum.* Nu întâmplător, acelaşi desen apare şi în *opus magnum-vl*

lui C.G. Jung, *Psihologie şi alchimie* (vezi traducerea românească de la editura Teora, 1998, p. 295), în secţiunea iconografică a capitolului „Materia prima". Există însă câteva diferenţe esenţiale între desenele invocate: în grafica iniţială, cele două semne cereşti, soarele şi luna, sunt reprezentate într-un loc vizibil, pentru a sublinia caracterul simbolico-mistic al uniunii. Mâna dreaptă a reginei are, în desenul renascentist, o poziţie mai degrabă protectoare. Pe coperta lui Cohen, aceasta acoperă şi manevrează totodată, organul sexual masculin, accentuând dimensiunea lubrică. Regina şi regele posedă, în schimb, aripi, ca pentru a diminua forţa de şoc a actului sexual figurat. Cu toate aceste precauţii, în Statele Unite s-a iscat un scandal şi discul a trebuit să apară cu o copertă „decentă", înfăţişându-l pe Cohen într-o postură neutră - unul din cele mai inexpresive portrete ale cântăreţului. La Jung, desenul e parte a unei demonstraţii privind „alegoria uniunii psihice a contrariilor în arta alchimică", fiind însoţit de versurile în germană care explicau semnificaţia scenei: „O, Lună, prin îmbrăţişarea mea,/ O, iubita mea/ Tu devii frumoasă,/ Tare/ Şi puternică, aşa cum sunt eu./ O, Soare,/ Tu eşti recunoscut mai presus de orice lumină/ Şi totuşi ai nevoie de mine, ca şi cocoşul de găină".

Sub aceste simboluri tari ale sexualităţii, muzica lui Cohen va încerca să se refere mereu la „adevărurile ultime" ale iubirii: dorinţa carnală, deznădejdea, tânjirea maladivă, trădarea, moartea. Ele proveneau din ambiţia cântăreţului de a se reinventa ca identitate creatoare, dar şi biologică. „A Singer Must Die" transcrie disperarea artistului neimplicat, cel care minte prin omisiune, prin orbire şi lene afectivă. Drept urmare, în plan public, Cohen e încercat de noi impulsuri

byroniene: simte nevoia să dea o dimensiune eroică unei vieţi torturate, dominată de prea multe femei şi prea multă suferinţă.
Albumul e, în chip natural, construit pe ideea seducţiei epice: el vrea să istorisească o poveste, să creeze o stare, fără a-şi refuza şi plăcerea unor scurte inter-mezzouri ironice, mizând pe expresivitatea sarcasmului şi pe şfichiuirea agresivă a cuvântului macabru. Cu toate acestea, aerul de solemnitate îngheţată, auto-deprecierea, plăcerea masochistă de „a-şi deconstrui persoana", cum spunea un critic, de a se demola interior, rămân factori de prim ordin şi în acest nou discurs despre „tragedia inevitabilă" a existenţei.
Câteva evenimente istorice aveau să-şi lase amprenta pe demersul componistic. De la „mistica iubirii", ce-i confiscase aproape în întregime imaginaţia pe discurile anterioare, virează înspre „eroismul mitic", trăind din plin riscurile omului de acţiune. Neastâmpărul, neaşe-zarea, nerăbdarea, traduse în dorinţa de a străbate lumea cântând, iau forme primejdioase. Ce loc mai atrăgător şi mai puţin vizitabil putea găsi în 1973, cu câteva zile înainte de începerea războiului de Yom Kippur, decât Israelul ? Poposeşte în Ţara Sfântă cu o idee bine înfiptă în minte („să-mi revin din vanităţile meseriei de cântăreţ") şi cu o speranţă nebunească: „deoarece lucrurile sunt atât de îngrozitoare, am să merg să opresc gloanţele Egiptului". Cel care ţinea acum partea Israelului se manifestase deschis, după războiul de şase zile din 1967, pentru retrocedarea teritoriilor ocupate către arabi.
în plan personal, tensiunile cu Suzanne ating cote insuportabile. O învinuieşte pentru tot răul din viaţa lui („N-am reuşit niciodată să ajung un simbol al înălţimii şi al pasiunii. De spiritul cântecelor mele s-a

lipit o ciupercă, iar falsitatea a infectat harul cuvintelor"), încercând totodată să vadă şi partea bună a legăturii atât de plină de conflicte: „Va trebui să cercetez mai îndeaproape ura pe care-o am pentru ea, să văd felul în care e transformată în dorinţă de singurătate şi distanţă". Verbul folosit, „to transmute", conţine certe reverberaţii alchimice: în fond, visul alchimic se reduce la transformarea/transmutarea plumbului în aur...
în Israel, caută câmpul de bătălie, dar nu dă decât peste noi şi noi femei. „Războiul e în altă parte", îi comunică, pe-o plajă, un cuplu mamă-fiică. Aşa că va porni luptele sale personale, în camera hotelului Gad din Tel Aviv. Jurnalul din această perioadă are precizia unui raport din tranşee: primul „adversar" e o roşcată „cu picioare lungi, de oţel inoxidabil", o adevărată „construcţie sexuală"; a doua e o reporteră yemenită pe care-o cunoscuse cu vreo doi ani înainte; a treia, o fată întâlnită din întâmplare. Superficialitatea aventurilor nu-l împiedică să.le dea însă o dimensiune simbolică: în dorinţa pur sexuală, el încearcă să citească parabola uniunii mistice, a acelei *conjunctio sive coitus* care întemeiază o nouă lume şi un nou fel de a exista.
Ca într-un carnaval amestecat cu violenţe de abator, Cohen ajunge să cânte pe front, în barăci pline de soldaţi israelieni răniţi, care-i însoţeau cântecele cu fascicole de lumină emise de lanterne. Din această nebunie, amestec de muzică şi suferinţă, Cohen iese întărit, graţie unui simţ estetic cu totul paradoxal: „Deşertul e foarte frumos şi, atunci când nimereşti între focuri, preţ de câteva secunde, te gândeşti că viaţa ta n-are nici o valoare. Iar războiul e minunat.

E unul din puţinele împrejurări când oamenii dau tot ce-i mai bun în ei". Episodul israelian, cu câteva evadări la Ierusalim sau rătăciri în zonele pline de cafenele ale suburbiilor Tel Aviv-ului, completează starea de exaltare războinico-lirică în care plonjase aproape cu disperare. Ajunge, pe căi ocolite, în Etiopia, unde, în zilele fără sfârşit petrecute la adăpost de soare, compune „Chelsea Hotel #2" şi „Field Commander Cohen", acesta din urmă direct inspirat de ceea ce trăise în Israel. Tonul sardonic al cântecului, aerul de parodie militaristă aruncă o umbră de îndoială asupra aşa-ziselor calităţi de „comandant" ale numitului Cohen, dar mesajul e răscumpărat de sarcasm şi de nota apăsat ironică.

Pe lângă aceste călătorii în lumea largă, începutul anilor '70 constituie şi începutul călătoriilor în lumea interioară. Contactul cu filosofia zen imprimă scrisului său o stilistică simplificată până la uscăciune şi o tulburătoare expresivitate a adâncimilor. „Când merg la mănăstire, e ca şi cum aş răzui de pe mine rugina", mărturiseşte el într-un interviu. Muzica şi sondarea propriului eu îşi dispută, turbulent, întâietatea. încearcă să scrie un nou roman, inspirat de vizita în Israel, de viaţa în Grecia şi în Canada, însă forma prea experimentală ucide paginile în faşă. în schimb, „schijele" proiectului sunt extrem de folositoare celui care încearcă să reconstituie biografia secretă a artistului în acest interval de extremă solicitare psihică.

Exagerările nevrotice, de-acum obişnuite, iau forma pamfletelor contra „plagiatorilor" mai mult sau mai puţin imaginari şi, mai ales, împotriva lui Suzanne. Mamă, deja, a doi copii, Suzanne continua să-l obsedeze pe artist, prins în capcana unei relaţii imposibile:

pe de-o parte, continua să i se pară femeia cea mai atrăgătoare din lume, pe de alta, reprezenta o „forţă de descurajare" care-l împiedica să ajungă la „şirul de fete" ce-l aşteptau în diverse colţuri ale lumii.
Fascinaţia artei şi fascinaţia recluziunii (Roshi îl invită să se retragă pentru doi ani în deşert şi să scrie) intră în coliziune, sporindu-i angoasa şi împingându-l până la marginea prăpastiei. Printr-un miraculos mecanism de supravieţuire (Ira B. Nadei îl numeşte „orgoliu artistic") îşi recâştigă încrederea în sine, ba chiar se autoflatează în confesiuni cu un apăsat aer paranoic : „Va deveni limpede că sunt stilistul epocii mele şi singurul om onest din zonă. Nu m-am ciondănit cu vocile mele". Ecou sau tensiune indusă de munca la discul care, după trei ani, propunea unsprezece compoziţii inedite? Probabil, şi una şi alta.
Spre deosebire de celelalte albume, aparţinând parcă unui spaţiu atemporal, *New Skin For The Old Ceremony* înmagazinează experienţele războiului şi presiunii politice planetare tot mai evidente la mijlocul anilor '70. Asemenea unui radar ultrasensibil, artistul identifică primejdiile şi le conferă o dimensiune subiectivă, apropriindu-le prin empatie. Două dintre piesele scoase acum la lumină aparţin unei perioade anterioare. „Take This Longing" e varianta unui cântec mai vechi, intitulat „The Bells", iar „Chelsea Hotel # 2" e varianta finală (şi singura înregistrată oficial) a unei „ocazionale" ce evoca întâlnirea cu Janis Joplin.
N-am reuşit să ascult, în nici unul din cazuri, cântecele iniţiale, astfel încât nu ştiu în ce constau modificările melodice. La nivelul textului, cel puţin în cazul lui „Chelsea Hotel", ele sunt semnificative. Dacă prima strofă e aproape identică (cu o nesemnificativă modificare a versului al zecelea: „You just threw it all to the

crowd" [1] e metamorfozat în „You just turned your back on the crowd" [2]), secţiunea a doua a cântecului e profund alterată: elementul anecdotic e mult mai prezent („I remember you well in the Chelsea Hotel/ In the winter of'67./ My friends of that year they were all trying to go queer/ And me I was just getting even"), spre deosebire de varianta de pe disc, în care localizarea e mai puţin precisă, în schimb tensiunea emoţională e mult mai puternică: „You were famous, your heart was a legend/ You told me again you pre-ferred handsome man/ but for me you would make an exception").
Personajul liric feminin e, după cum se ştie, Janis Joplin, dar replica („mi-ai repetat că preferi bărbaţii frumoşi") pare un ecou al refuzului lui Nico ce i-a provocat o rană sângerândă: frumoasa nemţoaică îi spusese fără ocolire că n-are nici o şansă în faţa „bărbaţilor mai tineri..." ce-o înconjurau. Drept dovadă, chiar unul dintre cântecele de pe acest album, „Take This Longing", îi este dedicat monumentalei blonde, al cărei trup statuar l-a obsedat ani în şir... E de înţeles, aşadar, reticenţa lui Cohen de a face prea transparentă o relaţie în care fusese, în mod clar, personajul secundar. Aceasta, şi nu declaraţia ulterioară, cum c-a dorit să „protejeze amintirea" marii cântăreţe poate fi explicaţia modificării substanţiale. Inclusiv referinţa la faptul că, moartă fiind, cântăreaţa nu mai poate fi plătită „for making your sweet little song"...
New Skin For The Old Ceremony frapează, dincolo de orice, prin agresivitatea sunetului. Aceasta corespunde, firește, îndrăznelii textelor, mult mai radicale pe latura expresiei sexuale. Producătorul discului e John Lissauer, care venea din direcţia muzicii amplu

orchestrate - se ocupase chiar şi de spectacole de operă, aşa încât interiorizase experienţa marilor spectacole. Secţia ritmică devine mult mai puternică decât pe discurile anterioare, agresivitatea corzilor şi a instrumentelor de suflat inducând o nuanţă de isterie bine controlată.
Cu toate acestea, cu tot tam-tamul publicitar, discul nu se bucură de succes: în Statele Unite trece aproape neobservat, în Anglia (unde mâna Reginei de pe copertă acoperă mai degrabă pentru a... descoperi organul genital al Regelui), nucleul dur al fanilor reuşeşte să stârnească un firav entuziasm. In schimb, vânzările din câteva ţări europene reuşesc să urce cota de piaţă la peste un sfert de milion de exemplare. Ceea ce nu e foarte rău, dar nici foarte bine.
Cu plusurile şi minusurile sale, cu nevroza mereu explozivă a compoziţiilor, cu ambiţia de a fi mai mult decât o culegere de cântece, *New Skin For The Old Ceremony* marchează o dată în evoluţia cântăreţului. Startul pierdut la mijlocul anilor '60, când generaţia lui Bob Dylan confiscase discursul pacifist, protestatar, antisistem, i-a oferit, zece ani mai târziu, prilejul de a-şi descoperi propriul spaţiu de refugiu mental. Discursul pare a fi, în primul rând, unul războinic: la o analiză atentă, el e un comentariu în notă ironică la eterna bătălie între sexe, aşa cum e ilustrată şi de gravura medievală de pe copertă.
în opinia comentatorilor muzicali, piesele de rezistenţă ale albumului ar fi „Chelsea Hotel #2", „A Singer Must Die" şi „Who By Fire". In ceea ce mă priveşte, aş adăuga fără ezitare „ I Tried To Leave You" şi „Take This Longing", precum şi „Leaving Green Sleeves", „rescrierea" în cheie nevrotică a unui celebru cântec renascentist englez, compus pe versurile regelui

Henry al VUI-lea, „Green Sleeves". Nu poate fi însă ignorată nici de data aceasta grija lui Cohen pentru „rimele interioare", pentru alternarea de piese puternic ritmate şi de emisii sonore cvasilineare, Suişurile şi coborâşurile, ţipetele aproape isterice sunt imediat aspirate de cântecele rostite aproape în surdină.
New Skin For The Old Ceremony îl îndepărtează pe Cohen de postura-standard, cea de „cântăreţ sentimental" (un critic îl definea cu acest termen uşor depreciativ, „crooner"), apropiindu-se de gesticulaţia amplă a beatnicilor. Orizontul se lărgeşte, tabuurile dispar, glasul devine exploziv, iar versurile dobândesc o vehemenţă neexplorată pe discurile anterioare. Debutul în forţă, prin întrebarea insidioasă conţinută de titlul primei piese, „îs This What You Wanted", stabileşte norma întregului album: Cohen ne oferă o serie de construcţii muzicale alcătuite pe baza unei ferme distincţii între vocile şi sensibilităţile puse în opoziţie.
Prima strofă a cântecului („You were the promise at dawn/ I was the morning after/ You were Jesus Christ My Lord/ I was the money lender/ You were the sensitive woman/ I was the very reverend Freud/ You were the manual orgasm/ I was the dirty little boy") îl aşază pe cântăreţ, într-o regie atent construită, într-o postură de inferioritate: nici una din însuşirile enumerate - cu excepţia invocării enigmatice a lui Freud - nu intră în sfera onorabilităţii. El este, rând pe rând, un simbol al dorinţei expirate („the morning after"), al materialităţii crase („the money lender"), al perversiunii („the dirty little boy"). Prezenţa lui Freud pe această listă are rolul de a sublinia importanţa nespusului, a mizei existenţiale tulburi, greu de descifrat.

Puternic ritmat, cu sunetul trombonului punctând din fundal, propoziţiile şi sintagmele relevante, cântecul e construit antitetic. El beneficiază, în partea mediană, de o răsucire, astfel încât semnificaţiile se construiesc în oglindă: personajul masculin dobândeşte însuşiri pozitive („I was Mr. Clean", „I was Rin Tin Tin"), pe când cel feminin se demonizează („You were the whore and the beast of Babylon"), devenind -aşa cum anunţase chiar prima strofă - din „manual orgasm", o paradigmă a sexualităţii debordante şi devoratoare: „You lusted after so many". Prin contrast, bărbatul dobândeşte atributele pozitive, dar nu ale perfecţiunii, ci ale suportabilităţii: „I lay here with one", „I came through alone". Intr-o uniune a contrariilor dusă până la ultimele consecinţe, textul se încheie pe-o notă de surpriză, într-o teatralizare lubrică a scenei: „You said you could never Iove,/ I undid your gown".
„Chelsea Hotel #2" e prea cunoscută şi contextul compunerii ei suficient de comentat pentru a insista asupra ei. Şi totuşi piesa e surprinzătoare prin aerul involuntar imnic, prin dialogul stabilit dincolo de cuvinte. Intensitatea sentimentelor e atât de puternică, încât transcende identitatea personajelor. Aproape că nu are importanţă că autorul invocă un personaj de dimensiuni mitice („You were famous, your heart was a legend"). Steaua sub care stau amândoi e aceea a unei frumuseţi oprimate, a obsesiei perfecţiunii. Oricine a auzit-o vorbind pe Janis Joplin o va recunoaşte cu greu rostind cuvintele „cu dulceaţă" („so brave and so sweet"). Dar urechea îndrăgostitului - fie el şi unul pasager şi interesat mai degrabă de pasiunea carnală decât de aceea spirituală - percepe sonorităţi ce scapă urechii obişnuite. Nota tragică, subliniată de lamentoul chitarei, transcende simpla amintire amoroasă: ea

dobândeşte dimensiuni tragice, regretul, neputinţa dublată de indiferenţă („I can't keep track of each fallen robin") fiind părţi ale unei conştiinţe fragilizate până la autoanihilare. Ultimul vers („That's all, I don't even think of you that often" - „Asta e, nici măcar nu mă mai gândesc la tine prea des") întăreşte sentimentul alienării, dar, de fapt, îl răscumpără şi îl îmbogăţeşte.
Piese precum „Lover Lover Lover" sau „There îs A War", înrudite prin formula agresivă, ce pun la bătaie o varietate de instrumente de percuţie (tobe, castaniete, chitara ritmică, bass-ul, ţipetele trompetei etc), nu sunt doar secvenţe menite să „dezmorţească" atmosfera previzibil deprimantă a majorităţii cântecelor: ele conţin mesaje ce amintesc de aceeaşi identitate rănită, de numele „acoperit de frică, murdărie, laşitate şi ruşine". Dincolo de suferinţă, apare însă şi speranţa, întrupată în chiar „spiritul cântecului", în capacitatea acestuia de a fi un protector în faţa adversităţilor lumii. Dialectica necruţătoare a vieţii („There is a war between the rich and poor/ a war between the man and the woman"), gesturile interpretate în derâdere („I rise up from her arms, she says I guess you caii it Iove; I caii it service") sunt doar piedici în calea armoniei universale, a păcii minţii visate de orice budist zen.
„Who By Fire" e o „litanie despre sinucidere şi moarte" (Paul Nelson, 1975), un inventar al lucrurilor şi stărilor, plăcute şi neplăcute, aspre şi delicate, moi şi neprietenoase, îmbietoare şi respingătoare ce pot aduce moartea. Simplitatea melodică, asigurată de acompaniamentul de chitară acustică, perfect integrată crescendoului ameninţător (sugerat de loviturile tobei şi de corzile sunând grav ale viorilor precum

şi de corul feminin de-o blândă alerteţe), conduce la un final ce sugerează răpăielile tobelor în faţa eşafodului.
După reascultări succesive, înclin să cred că acest disc relativ ignorat al lui Leonard Cohen ar putea fi una din culmile creaţiei sale. Vocea matură, capabilă să comunice o infinitate de sentimente şi stări, perfectul control al sunetului şi al orchestraţiei, varietatea melodică, inspiraţia poetică ne înfăţişează un autor ce-a reuşit să dea cea mai înaltă întrebuinţare nevrozei: s-o îmblânzească aşa cum fachirul înmoaie vârfurile ascuţite ale cuielor pe care calcă, răceşte jarul de sub tălpile goale sau încolăceşte cobra cu sunetele fluierului magic.

Angoasa, eşecul

LEONARD COHEN *Death Of A Ladies' Man*
True Love Leaves No Traces
Iodine
Paper Thin Hotel
Memories
I Left A Woman Waiting
Don't Go Home With Your Hard-On
Fingerprints
Death Of A Ladies' Man
CBS Records, Inc., New York, N.Y., 1977

Cu sticla de băutură într-o mână şi pistolul îndreptat spre grumazul lui Leonard Cohen în alta, Phil Spector şuieră printre dinţi: „Te iubesc, Leonard!". Cuvintele sunt, ca-ntr-un film de proastă calitate, însoţite de zgomotul sec al piedicii ridicate. Scena se petrece la New York, într-un studio de înregistrări, în anul de graţie 1977. Protagoniştii se străduiau să dea formă finală compoziţiilor pe care, în regim de urgenţă, pe parcursul unei luni, într-un asalt frenetic asupra instrumentelor muzicale, le imaginaseră. Atmosfera era, după însăşi expresia lui Cohen,

„paranoică". Sursa nebuniei, de data aceasta, fusese altcineva decât Cohen: numitul Phil Spector, produ-cătorul-terorist ce transformase studioul într-un adevărat arsenal. Momentul de dramatism se încheie cu bine, pe-o notă de umor negru: privind intens în ţeava pistolului, Cohen replică, mimând convingerea: *„JSper* din tot sufletul că mă iubeşti, Phil!". Cuvintele ascundeau o teamă reală, o spaimă greu de controlat dacă ne gândim la împrejurări şi la personaj. Câţiva ani mai devreme, pe când lucra cu John Lennon, Spector trăsese un foc de armă în direcţia legendarului Beatle. Eficienţa şi succesul său obligaseră însă lumea să-i treacă cu vederea comportamentul anormal. La douăzeci şi unu de ani era o legendă a industriei muzicale, câştigase milioane de dolari şi era considerat cel mai mare inovator la capitolul orchestraţii. Lansase mari nume ale muzicii pop, construise cariere şi reputaţii. La treizeci de ani intrase, însă, în uitare. Se retrăsese departe de lume, scârbit că i se puseseră sub semnul îndoielii capacitatea de a transforma totul în aur. „Invazia britanică" din a doua parte a anilor '60 aruncase o umbră densă asupra trupelor şi cântăreţilor americani. Şi, odată cu ei, asupra lui Spector.

Paranoia lui Phil (odrasla unor emigranţi evrei veniţi din Rusia, al căror nume original fusese Spekter, adică „spectru") era bine-cunoscută în mediile muzicale. Mic, slab, cu o bărbie teşită, mascată de o bărbuţă ridicolă, poseda în schimb un temperament vulcanic. Părea gata să zboare creierii oricui, dintr-o simplă năzărire, ambiţie sau frustrare. In 2003, cele mai negre presupuneri s-au adeverit: pasiunea sa maladivă pentru arme pare a fi la originea asasinării actriţei Lâna Clarkson - sculpturala protagonistă a două

filme de serie B, cu titlul *Barbarian Queen,* despre care s-a spus c-ar fi fost „originalul" seriei *Xena* -, găsită împuşcată în locuinţa din Alhambra, California, a producătorului. Inspirat, Spector l-a angajat urgent pe avocatul lui O.J. Simpson, astfel încât n-a mai mirat pe nimeni că asasinii „au rămas neidentificaţi"...
Seducător şi terorist în acelaşi timp, Spector inventase aşa-numitul „Wall of Sound", „zidul de sunet", ce nu-l lăsase indiferent nici pe John Lennon. Forma finală a discului *Let It Be,* ultima producţie The Beatles, i se datorează, de altfel, în mare parte lui Spector, spre disperarea şi furia lui Paul McCartney. Se spune că unul dintre motivele profunde ale despărţirii Beatles-ilor a fost tocmai contribuţia lui Spector la ceea ce McCartney numea „falsificarea" intenţiilor componistice originale.
„Zidul de sunet" a fost, la mijlocul anilor '60, o inovaţie revoluţionară: sunetul sărac, inevitabil strident, al formaţiilor de rock-and-roll era îmbogăţit de o orchestraţie amplă, doi baterişti, doi sau chiar trei chitarişti solo, un puternic sector de „backing" vocal, precum şi o multitudine de supraimprimări. Oricine ascultă primele succese ale grupurilor Ike and Tina Turner, The Ronettes, Sonny and Cher, The Righteous Brothers va recunoaşte această caracteristică. După cum oricine va privi o fotografie a lui Spector va admite că nu era nici o plăcere să zăboveşti prea mult în preajma acestui ins în ochii căruia lucea nebunia.
împrejurările în care Cohen şi Spector au început să lucreze rămân neclare. Se pare că s-au întâlnit prin intermediul lui Marty Machat, avocatul amândurora, la un spectacol din Los Angeles al lui Cohen, „pe parcursul căruia Spector rămăsese suspect de liniştit" (Nader, p. 215). Era forma lui de a-şi arăta

admiraţia. După concert au ajuns, împreună cu o bandă întreagă de cheflii, la vila lui Spector, care părea în culmea excitaţiei psihice. Fără să-şi dea seama, au început să compună câteva piese. Din vorbă în vorbă, au hotărât să încerce marea cu degetul: după o lună, adunaseră suficient material pentru a alcătui un disc. Discul avea să apară în 1977, sub titlul morbid-ironic *Death Of A Ladies' Man.* Chiar şi astăzi, când vine vorba despre el, Cohen refuză orice comentariu, într-atât de marcat a rămas de pe urma experienţei convieţuirii şi muncii cu Spector.
Bodyguarzii ameninţători, zecile de sticle de vin răspândite pe podeaua studioului, pistoalele şi gloanţele aflate din abundenţă pe mese creau o atmosferă de balamuc, abil şi paranoic orchestrată de Phil Spector. Din când în când, nebunia acestuia lua forme violente, ceea ce-a obligat câţiva instrumentişti să-şi ia tălpăşiţa înspăimântaţi. Stăpân absolut al acestui regat al terorii, Spector punea în fiecare seară benzile în cutii sigilate şi, sub protecţia bodyguarzilor, le transporta acasă!
Deşi numele lui Cohen, şi nu al lui Spector, apare pe coperta discului, *Death Of A Ladies' Man* poartă în mod clar amprenta (ca să nu spun stigmatul!) acestuia. Orchestra de coarde, reverberaţiile, consistenţa corului din fundal, dulceaţa bine ritmată a cântecelor reamintesc mai puţin nevrozele coheniene, cât nostalgia lui Spector după muzicalitatea amplă, dar lipsită de profunzime, a anilor '60. Cohen îşi dă foarte repede seama de aceste neajunsuri şi încearcă să se distanţeze de efectele dezastrului deja presimţit.
într-adevăr, defectele şi calităţile (câte vor fi fiind) discului i se datorează lui Phil Spector. Coautor al cântecelor, dictator asupra orchestraţiei, aranjamentelor

şi mixajelor, acesta i-a dat lui Cohen sentimentul că e o simplă materie primă, o plastilină în mâna unui magistru ieşit din minţi. Intenţionat sau nu, cântăreţul a fost împins, pe întreaga perioadă a înregistrărilor, în postura de tolerat, de figurant într-un scenariu croit parcă pentru a-l ignora. Adus la exasperare de stilul dictatorial instaurat de Spector, epuizat fizic de lungile aşteptări până-i venea rândul să cânte, Cohen a fost şi a rămas cel mai radical denigrator al discului.
înregistrarea cântecului *Death Of A Ladies' Man* e întru totul grăitoare pentru felul în care a fost gândit albumul. Şedinţa a început la şapte şi jumătate seara, însă la două şi jumătate încă nu se terminase nici măcar înregistrarea unei variante complete. După miezul nopţii muzicienii erau plătiţi dublu, iar după două noaptea de patru ori. La trei şi jumătate încă nu cântaseră cântecul până la capăt. Spector înşfăcase partiturile şi-i împiedica pe muzicieni să cânte mai mult de şase măsuri. Cohen a rămas, cea mai mare parte a timpului, pe podea, cu picioarele încrucişate, până la patru dimineaţa, când Spector a bătut din palme şi i-a spus să facă partea vocală. Epuizat de oboseală, împleticindu-se spre microfon, Cohen a cântat fără greşeală. (Nader, p. 216)
Cu prada în braţe, Spector a dispărut şi, fără a avea permisiunea lui Cohen, s-a ocupat de mixaje şi filtre, „construind" piesele muzicale după propria voinţă şi inspiraţie. Din tot efortul, din talmeş-bal-meşul de benzi, ceea ce l-a interesat cel mai puţin a fost vocea lui Cohen. Din motive obscure, participarea acestuia trebuia redusă la totală insignifianţă: nişte biete bucăţele de stafide într-un uriaş cozonac, marca Spector. Percuţia agresivă, dacă nu chiar violentă, instrumente şi voci adăugate la pura şi aberanta inspiraţie (coarde, cornuri, chitare, coruri) au contribuit la

edificarea unui construct sonor în care vocea lui Cohen sună adeseori vătuit, devitalizat, când nu de-a dreptul sugrumat.
Pentru a compensa modul tiranic al muncii din studio, dar probabil şi pentru a nu risca încă un eşec de proporţii, care l-ar fi îngropat, cu siguranţă, definitiv, Spector a gândit o copertă ce-l are în centru pe Leonard Cohen: o fotografie alb-negru, făcută într-un restaurant polinezian, în care artistul, cu o privire încântat-resemnată, e însoţit de Suzanne şi Eva La Pierre (o franco-canadiană pripăşită prin insulele greceşti, unde lucra ca model). Adevărul e că expresia lui Cohen şi contextul sugerau orice, numai un „seducător" nu. Probabil însă că în economia generală a produsului finit o astfel de copertă avea menirea de a facilita accesul în zona pe care „viziunea" lui Spector nu făcuse decât s-o închidă.
Cu toate premisele dezastruoase şi consecinţele traumatizante, discul nu e nici pe departe atât de slab pe cât sugera Cohen. Chiar dacă vânzările au fost modeste, chiar dacă presa l-a primit cu acreală *(Toronto Star* scria cu ironie şi dispreţ: „Leonard Cohen, un cântăreţ pentru sadici"), discul îşi are importanţa sa. Lucru demn de notat, Cohen iese pentru prima oară în afara formulei ce-l consacrase. E nevoie de oarecare efort pentru a izola din sarcofagul de sunete amalgamate ceea ce-i aparţine cu adevărat lui Cohen şi ce e năclăială sonoră, zgură nostalgic-resentimentară purtând marca Spector.
Forţa albumului constă în capacitatea lui Cohen de a construi un univers mental coerent - poate prea coerent -, dominat de obsesiile singurătăţii, pierderii, durerii, geloziei, dorinţei, sexualităţii şi morţii. Piesa titulară cea mai lungă şi, din punct de vedere muzical,

cea mai complexă, a suscitat întotdeauna comentarii aprinse. Condiţiile excepţionale şi groteşti ale înregistrării, evocate mai sus, capătă o aură mitologică dacă ne gândim că la eveniment au participat nu doar Cohen, Spector şi muzicienii închiriaţi pentru proiect, ci şi Bob Dylan şi Allen Ginsberg! Aceştia doi luau cina la un restaurant din preajma studioului Gold Star unde Spector scotea untul din tehnicieni şi instrumentişti. Neavând altceva mai bun de făcut, legendarul bard şi beatnicul-şef s-au hotărât să le facă o vizită. Fără prea multe pregătiri, într-un *jam session* tipic, marile vedete, alături de Ronee Blakley (prietena lui Dylan şi ulterior soţia lui Win Wenders), au asigurat fundalul vocal, pregnant şi liniştitor, din partea a doua a compoziţiei. Versurile cântecului sunt, din nou, inspirate de legătura distructivă şi halucinantă cu Suzanne: „E un text direct şi confesiv. Am vrut să plasez versurile într-un context mai degrabă tandru decât aspru. Pe alocuri am reuşit acest lucru. Câteodată, inima trebuie să se perpelească în foc, precum *shish kebab-u|",* a comentat el mai târziu.

Cele opt piese ale albumului au, orice s-ar spune, o unitate stilistică remarcabilă. Indiferent de formula particulară adoptată - unele amintesc limpede de perioada glorioasă a lui Phil Spector, de „Wall of Sound"-ul anilor '60, precum „Memories" sau „Paper Thin Hotel", altele încearcă, prin accelerarea ritmului şi prin coborârea textului în zona comentariului comic, în formulă „country & western" ca în „Fingerprints", să diminueze tensiunea acumulată —, ele pun în evidenţă o voce lirică suficient de puternică pentru a transmite un mesaj coerent.

Albumul *Death Of A Ladies' Man* venea împotriva curentului, într-un moment în care sofisticatele trupe

britanice reuşiseră să cucerească piaţa americană, îndreptat cu faţa spre trecut - spre cea mai antipatică formă de trecut, cel recent -, discul nu se putea impune nici măcar în faţa nostalgicilor: se alătura unei tradiţii căreia, de fapt, nu-i aparţinea şi nici nu-i adăuga nimic. Era doar un apendice la un trup ce se risipise în ceaţa uitării. Iritarea lui Cohen avea, aşadar, baze reale. Eşecul era garantat, iar cariera lui putea să se încheie înainte de-a fi ajuns la apogeu. A acceptat să traverseze şi acest deşert, aşa cum strămoşii săi îşi impuseseră să rătăcească patruzeci de ani în căutarea Ţării Promise. E drept, Moise fusese un ghid mult mai bun decât Spector!

Sunetul discret al cinelului, care deschide albumul, se doreşte a fi, desigur, echivalentul Big Bangului, al începutului de lume. El induce o notă de inevitabil, de gravitate şi graţie în stridenţa instrumentelor de suflat şi în masa ritmică insuficient domolită. Flancat îndeaproape de corul vocilor feminine, vocea lui Cohen e blocată undeva între instrumente şi „backing vocals", într-un perfect acord cu moliciunea textului. „True Love Leaves No Traces" e, în afara versului care dă titlul cântecului, o concesie dramatică făcută gustului pentru orchestraţia amplă. Mai potrivită pentru deschiderea concertului unui big bând decât pentru confesiunea mordantă, ce-i venea atât de bine lui Cohen, piesa e o dulcegărie atât de stupefiantă, încât te încearcă gândul că maestrul nevrozelor ultime a încercat să ne joace o farsă.

Nu vreau să spun că piesa nu are şi calităţi (e cantabilă, graţioasă, subtil-melancolică). Dar sunt calităţile unei alte generaţii şi direcţii muzicale: o generaţie pentru care îmbrăţişările romantice, frunzele ce cad melancolic, jocul inocent al copiilor şi strălucirea stelelor

pe cer constituiau pilonii unui univers plin de semnificaţii. Pentru un autor de vigoarea lui Cohen (fie şi
0 vigoare cariată de nevroze) e mult prea puţin. E inexplicabil cum un artist ce-a respins cu atâta obstinaţie influenţele (Allen Ginsberg spunea admirativ: „Bob Dylan a luat minţile tuturor, în afară de aceea a lui Cohen") a cedat în faţa terorismului total lipsit de umor al unui psihopat ce nu-şi ascundea dorinţa de a face tabula rasa din tot ce-l înconjura.
A doua piesă a albumului, „Iodine", schimbă radical registrul, bine servită de alămuri şi de instrumentele de suflat împinse con brio în prim-plan. Printr-o întâmplare fericită, sentimentul singurătăţii reuşeşte să domine stridenţa orchestrării agresive. Deşi insuficient pusă în valoare, vocea lui Cohen stabileşte un dialog plauzibil cu saxofonul alto. Textul însuşi e mult mai inspirat, propunând un punct de fugă spre care gravitează sensurile. Postura e tipic cohenianã, mixtură de angoasă şi hazard existenţial, deasupra cărora se aşază, implacabil, aripa nemiloasă a unui destin ostil: „You covered up that place I could not maşter/ So
1 was with you, o sweet compassion/ Compassion with the sting of iodine/ Your saintly kisses reeked of iodine/ Your fragrance with the fume of iodine/ And pity in the room like iodine/ Your sister fingers burned like iodine/ And all my wanton lust was iodine/ My masquerade of trust was iodine/ And everywhere that fiare of iodine".
Un omagiu direct şi, din păcate, neinspirat adus genului muzical pe care Spector l-a ilustrat la sfârşitul anilor '50 şi începutul anilor '60 e „Memories". Dezinvoltura de cabaret, „voyerismul brutal" şi impetuozitatea frazei muzicale, dialogul inspirat pus în act al corului şi instrumentelor de suflat nu reuşesc decât

să întărească senzaţia de „deja entendu". Invocarea lui Frankie Laine şi a hitului său „Jezebel" sau „Stardust"-ul lui Coagy Carmichael construiesc rama unei piese ce nu putea fî altfel decât „retro". In acest caz, există măcar scuza că avem de-a face cu o piesă în mod deliberat plasată în descendenţa unei modalităţi căzute în desuetudine. Grandilocvenţa rostirii, parodia dusă până în pragul slugărniciei faţă de sursele originale, refuzul de a se distanţa de un model expirat compromit chiar şi presupusele intenţii omagiale. Oricum am lua-o, piesa rămâne o hărmălaie bine orchestrată - şi nimic mai mult.
Există şi două tresăriri de orgoliu pe acest disc, altminteri ţinut în subsolul experienţelor revolute. Nu întâmplător, sunt piesele în care i se îngăduie vocii lui Cohen să preia iniţiativa, fără a mai fi sufocată de discutabilele aranjamente orchestrale ale producătorului. Instrumentele rămân, discret, în spatele cântă-reţului, secondându-l într-un discurs al monotoniei irigate de-un simbolism dual: combustia erotică se dovedeşte a fi, în „I Left A Woman Waiting", o formă de manifestare a morţii. Contaminaţi de boala iubirii, care e şi boala morţii, cei doi îndrăgostiţi vor sfârşi prin a-şi împrumuta unul altuia identitatea: „I left a woman waiting/ I met her sometime later/ She said, I see your eyes are dead/ What happened to you lover ?// And since she spoke the truth to me/ I tried to answer truthfully/ Whatever happened to my eyes/ Happened to your beauty/ What happened to your beauty/ Happened to me".
Frumuseţea cântecului e dată de simplitate, de ţinerea sub control a părţii orchestrale, care e împiedicată să năvălească peste cântăreţ - aşa cum se întâmplă în majoritatea pieselor. Există, neîndoios, un crescendo,

dar el e, simultan, unul al vocii şi instrumentelor, care converg armonios pentru a comunica mesajul de-un dramatism reţinut şi de-o blândă acceptare a destinului. Sunetele inaugurale ale flautului menţin o atmosferă *soft,* potenţată, de altfel, de prezenţa, reconfortantă în acest context, a basului şi a viorilor ce însoţesc discursul muzical în semisurdină. Plină, nuanţată, exprimând şi tristeţea, şi patosul, şi resemnarea, vocea lui Cohen salvează tot ce mai poate fi salvat dintr-o întreprindere compromisă de funesta lipsă de inspiraţie a producătorului.
A doua piesă cu adevărat impresionantă e cea care dă titlul albumului. De la primele măsuri, „Death Of A Ladies' Man" anunţă o desfăşurare amplă - piesa se întinde pe durata a nouă minute şi nouăsprezece secunde. Fără a fi neapărat o artă poetică, compoziţia e construită pe un paradox, pe jocul aparenţei şi esenţei, pe subtilitatea orientală ce vede în zădărnicie o formă de a exprima absolutul: „I guess you go for nothing if you really want to go that far". Ca text, „Death Of A Ladies' Man" ne retrimite la radicalitatea, la visceralitatea, la brutalitatea de limbaj şi de situaţii experimentate în romanul psiho-dramatic *The Favorite Game*: sexualitatea e forma de a exprima singurătatea („I'll make a place between my legs, Fii teach you solitude"), perversiunea („She moved her body hard against a sharpened metal spoon") sau dispreţul („She mocked his female fashions and his working class moustache").
Dincolo de aceste nivele vizibile, cântecul poate fi citit şi în cheie psihanalitică: o transcriere a dorinţei de absolut atinsă prin anularea identităţii. Trans-sexualitatea, perversiunea, satanismul („the bloody rituals of passage to the moon"), rafinamentul („his

much admired oriental frame of mind"), lăcomia („the heart-of-darkness alibi his money hides behind"), plăcerea animalică sunt invocate pentru a descrie cauza eşecului celui care, iubind totalitatea, a sfârşit prin a se iubi doar pe sine. Probabil că piese precum „Don't Go Home With Your Hard-On" şi „Fingerprints" aveau, în logica lui Phil Spector, un anumit rol în economia albumului. Personal, nu-l văd. Absurdul, grotescul, vulgaritatea alcătuiesc o pastă respingătoare, mult sub pretenţiile unui artist veritabil precum Cohen. Lipsite de orice atractivitate, piesele acestea atârnă ca o piatră de moară de un disc oricum problematic. S-ar putea ca, printre aburii alcoolului ce curgea în studio în valuri, versuri precum „Don't go home with your hard-on/ It will only drive you insane/ You can't shake it (or break it) with your Motown/ You can't melt it down in the rain" să fie găsite comice. Ei bine, nu sunt!

Naivitatea mimată şi absurdul nu sunt suficiente pentru a salva din ghearele ridicolului nici cealaltă compoziţie dubioasă, „Fingerprints". Pastişă lipsită de inspiraţie după cântecele de tabără ale Vestului, piesa e doar un gig uşurel, prea uşurel, care a reuşit, alături de celelalte eşecuri, să-l compromită pe Cohen, dar nu l-a salvat pe Spector. în locul lor, ar fi fost salutare câteva minute de linişte, cerută cu disperare de un disc condamnat parcă de la bun început.

Noaptea, otrava

LEONARD COHEN *Recent Songs*
The Guests
Humbled In Love
The Window
Came So Far For Beauty
The Lost Canadian (Un canadien errant)
The Trăitor
Our Lady Of The Solitude
The Gypsy's Wife
The Smokey Life
Ballad Of The Absent Mare
Columbia Records / CBS Records Inc., New York, N.Y., 1979

Când barca se apleacă într-o parte, eu mă aşez, instinctiv, în cealaltă." Această frază
a unui intelectual interbelic s-ar potrivi de minune situaţiei lui Leonard Cohen la ieşirea pe piaţă a albumului *Death Of A Ladies' Man.* Presimţind naufragiul, plonjează cu disperare în ocupaţii care-l ajută să uite de experienţa traumatizantă a colaborării cu Phil Spector. Reia lucrul la proiecte literare abandonate, contactează editorii, pune în ordine poeme şi vechi scrieri confesive, încearcă, într-un mod neobişnuit pentru el, să înnoade relaţiile cu familia. Petrece mai mult timp decât de obicei cu Suzanne şi copiii -Adam şi Lorca —, reface prietenii, călătoreşte în Canada, într-un cuvânt, încearcă să cucerească lucrul cel mai dificil din viaţa sa: normalitatea.

Revenit în California, intră într-o rutină care, în optica lui, trebuia să conducă la succes. Găseşte o casă în Hollywood Hills, liniştită, retrasă, înconjurată de terase, cu vedere spre Los Angeles: era, de fapt, o replică lipsită de viaţă a atmosferei din insula Hydra. Instinctiv, încearcă să recreeze mediul generos al Greciei: acolo fusese întotdeauna inspirat, plin de energie şi productiv. Pe Hydra, nevrozele se topeau ca prin miracol, creatorul trecându-l în planul al doilea pe eternul „pacient canadian". Casa din Hollywood putea fi, la rigoare, considerată o insulă, iar enormul oraş de la poalele dealului o întrupare a mării. Dacă adăugăm proximitatea Centrului Zen Cimarron pe care-l frecventează zilnic, dacă punem la socoteală şi pofta de scris, ar însemna că o parte din răul indus de colaborarea cu Spector se transformă în fragmente de bine : spectrul ratării dispare odată cu amintirea grotescă a umilinţelor prin care trecuse. Târâş-grăpiş, cu inevitabile căderi şi bruşte reveniri la viaţa normală, Cohen îşi adună energia pentru un nou album. Ca un trăsnet însă în primăvara lui 1978, Suzanne ia copiii şi pleacă, de pe-o zi pe alta, la Paris. Şocul lui Cohen e total: nu c-ar fi lipsit motivele plecării, dar momentul era lipsit de raţiuni imediate. De fapt, se acumulaseră prea multe tensiuni, prea multe frustrări, prea multe resentimente. Cântăreţul obţinuse un echilibru în raport cu lumea exterioară, dar neglijase cu totul tensiunile din preajma sa. Şi cum prăbuşirile sale erau imediat urmate de refaceri spectaculoase, nici de data aceasta nu pierde multă vreme regretând plecarea soţiei şi a copiilor. In fond, i se plătea cu aceeaşi monedă: Suzanne învăţase în sfârşit lecţia cea mai importantă a existenţei alături de Cohen: cine face prima mişcare suferă mai puţin...

/
Biografii notează numele câtorva femei care se precipită să-l consoleze pe bietul soţ părăsit. Intre ele, Nancy Bacal joacă un rol important: inteligentă, adeptă a filosofiei zen, sportivă şi veşnic binedispusă, ea s-a dovedit a fi un antidot eficace confuziei şi depresiei inevitabile dispariţiei unui pol de continuitate, dacă nu de stabilitate, din viaţa lui Cohen. Nancy îl admira nu doar ca muzician, ci şi - sau mai ales - ca scriitor, îl încurajează să participe la un turneu de promovare în Canada a volumului de poezii *Death Of A Lady's Man* (ortografierea diferită a titlului sugerează dubla intenţie: de a exorciza şi de a sublinia fascinaţia faţă de un subiect pe care-l simţea aproape de identitatea sa profundă).
întâlnirile întâmplătoare au jucat întotdeauna în viaţa lui Leonard Cohen un rol important. O asemenea întâlnire avea să-i declanşeze dorinţa de a reveni la muzică, după ciocnirea existenţială cu demonii lui Spector. Vechea lui prietenă, Joni Mitchell, ea însăşi o mare maestră a depresiilor, i-l prezintă pe Henry Lewy, producătorul câtorva discuri de-ale sale. Cohen avea ideea unui nou album, avea şi titlul, *The Smokey Life,* avea şi o metaforă pe care era fericit s-o explice muzical. De la „viaţa e un vis" a lui Calderon de la Barca, la „viaţa e fum" nu era, desigur, decât un pas minuscul: hispanicii au exercitat, de altfel, mereu o influenţă culturală benefică asupra artistului. Nu doar Garcîa Lorca, dar şi întreaga mitologie muzicală his-pano-americană subzistă în textele sale, ca şi în unghiurile abrupte de abordare, la chitară, a sunetelor.
„Viaţa are consistenţa fumului: fragilă, nelegată de nimic, rămânând totuşi singurul lucru pe care-l avem. Deşi fără ţinte şi fără forme, ajungem s-o trăim aşa cum e." Cântecul ce trebuia să dea titlul discului

conotează veşnica deprimare a lumii coheniene, aşa cum o ilustraseră primele albume. De remarcat totuşi o rotunjime a sunetului, o dulceaţă irepresibilă, asigurată de revenirea la acorduri parcă uitate, la un tempo graţios-funerar - specialitatea indiscutabilă a lui Cohen. Henry Lewy e impresionat de frumuseţea calmă a cântecului şi propune să fie înregistrat imediat, nu care cumva să dispară magia pe care o resimţise din plin.
Munca la album - în final, titlul devine *Recent Songs* - e importantă la modul absolut, dincolo de felul admirabil în care avea să colaboreze cu muzicienii aduşi de Henry Lewy. Ani buni de-acum înainte ei vor fi însoţitorii lui Cohen în turnee şi companionii fideli în şedinţele de înregistrări. Paul Ostermeyer (sax), Steve Meador (tobe), Roscoe Beck (bas), John Lisauer (pian), Raffi Hakopian (vioară) şi John Bilezikjian (aud) sunt responsabili pentru sunetul discurilor din deceniul nouă, cel puţin în măsura în care Phil Spector fusese pentru cel al albumului din 1977. Fără a fi devenit neapărat „a doua sa familie", toţi aceşti muzicieni vor fi parte a vieţii sale muzicale, a marelui proces de reabilitare în faţa propriilor idealuri.
înregistrările s-au făcut la casa A & M Records -aici „lucrase" cândva Charlie Chaplin coloana sonoră a filmelor sale -, într-o atmosferă nu doar calmă, ci chiar domestică. Pentru a sublinia starea de norma-litate, de relaxare, Cohen era adeseori însoţit de noua lui prietenă - o tânără şi focoasă mexicană. Ideea de bază a lui Lewy era să-l readucă pe cântăreţ în prim-planul discului, eliberându-l din chingile dubioase în care-l înlănţuise Phil Spector. Era o operaţie de recuperare psihologică, înainte de a fi una de (reabilitare muzicală. Vocea era programată să devină punctul principal de atracţie, iar orchestraţia trebuia să

urmeze cu fidelitate fiecare nuanţă a acesteia. Jennifer Warnes, marea vedetă a muzicii country, deţine un loc primordial în acest scenariu. Admiratoare fanatică a lui Cohen, ea îşi pune întregul talent în slujba celui în care vedea cea mai importantă personalitate muzicală a pop-ului nord-american.
Izolat într-o cabină de sticlă, doar el şi chitara, Cohen părea să trăiască într-un turn de fildeş. Dincolo de pereţii transparenţi, muzicienii trudeau sub bagheta lui Henry Lewy, pe când el, întrupare a artistului sustras măruntelor griji ale lumii, domină, din înălţimea spiritului, realitatea banală. Efectele sunt, într-adevăr, peste aşteptări. Scripeţii invizibili aşezaţi de Lewy reuşesc să-l ridice pe cântăreţ la cel mai bun nivel. Stratagema izolării, astfel încât Cohen să nu audă în timpul înregistrărilor partea instrumentală, a dat roade. Albumul se remarcă prin fermitatea şi plinătatea sunetului : nevroza lipseşte aproape cu desăvârşire.
Titlul banal, *Recent Songs,* vorbeşte despre modestia intenţiilor, dar şi despre dorinţa de a rupe cu trecutul. E vorba de „cântece din trecutul imediat", de reflectarea *acestui* moment şi de fluiditatea sentimentelor *de acum*: budismul zen şi prea omeneasca durere, detaşarea filosofică şi dorinţa carnală, tânjirea fără obiect şi ideea chinuitoare ca o flacără, sexualitatea fără limite şi înfrânarea dureroasă — toate acestea sunt tratate cu un fel de înţelepciune, infuzată de intensitatea experienţelor filosofice.
Dacă iudaismul rămâne religia identităţii asumate, budismul e, în definiţia lui Cohen, „religia celor definitiv pierduţi". Mai mult decât poezia lui, mai mult decât orice a spus şi gândit, această târzie conştientizare a dublei identităţi e reflectată de cântecele albumului din 1979. „Cohen şi-a afirmat în mod constant

evreitatea deşi a criticat absenţa unui spaţiu al meditaţiei în iudaism, dedicându-se atât fizic, cât şi financiar, filosofiei zen." (Nadei, p. 232) între identitate şi risipire, între tradiţie şi absolut, Cohen a căutat întotdeauna să-şi afirme propria formulă existenţială. Când lucrurile încep să scape de sub control, nu ezită să replice cu vigoare: „Părinţii mei, fie-le binecuvântată amintirea, ar fi. fost şocaţi să afle că se spune despre mine că sunt budist. Sunt evreu. Mă intrigă de mai multă vreme comportamentul unui bătrân călugăr zen. Cu ceva timp în urmă mi-a spus: «Cohen, te cunosc de douăzeci şi trei de ani şi n-am încercat niciodată să-ţi impun religia mea. N-am făcut decât să-ţi torn *sake».* Spunând asta, mi-a umplut paharul cu *sake.* M-am înclinat, am ridicat paharul în cinstea lui şi am rostit cu voce tare: «Rabbi, tu eşti, mai presus de orice îndoială, Lumina Generaţiei»" (Nadei, p. 232).

Această secvenţă dintr-o scrisoare expediată în 1993, ilustrează zbaterile de câteva decenii ale cântăreţului. Identităţile multiple îl asaltau cu virulenţă, iar răspunsurile nu erau întotdeauna suficient de convingătoare. Muzica, piesele compuse în primăvara lui 1979, îl ajută mai mult decât şi-ar fi imaginat. Fără a fî un repertoar al durerilor care-l macină, ele sunt oglinda în care menestrelul deprimat se priveşte cu oarecare speranţă. Deznădejdea e, aici, parte a terapiei, şi nu a ritualului. De la reflectarea pasivă, autorul ajunge la implicare afectivă şi etică.

In termeni comerciali, albumul n-a fost un mare succes. Pentru critici însă ca şi pentru „miezul tare" al fanilor, *Recent Song* a reprezentat un triumf. Cohen simte în mod direct aceste lucruri la sfârşitul anului, când începe turneul european de promovare. De la

atmosfera incendiară din Germania la elogiile din Franţa, Europa îl primeşte ca pe un erou. îşi explică popularitatea prin natura diferită a publicului din Lumea Veche: „In Europa, piaţa e mult mai acceptabilă. Simt că primesc infinit mai mult ajutor din partea companiilor europene. In Statele Unite, accentul e pe hitul rapid. Nu le pasă de trecutul artistului" (Nadei, p. 228). Australienii îi cad la picioare văzând în el un mare poet, o conştiinţă a vremii şi un model etico-estetic al viitorului. Universalitatea creaţiei sale e un fapt. Cohen şi-o explică afirmând că a reuşit să nu iasă din conturul propriei personalităţi, nefiind obsedat de soarta planetei, de confruntările apocaliptice din lumea politico-militară, ci doar de umila, veşnic torturata sa persoană. Suprem omagiu, impresionată de succesul turneului, casa de discuri reimprimă primele patru producţii ale cântăreţului, făcând asupra pieţei o presiune fără precedent. „Există un spirit nou în tot ceea ce fac. Cântecele pe care am să le scriu nu vor mai avea trăsăturile elegiace de până acum... Un cântec, un poem, o creaţie sau chiar locul în care se află omul se ofilesc dacă nu sunt bazate pe ceva autentic, pe adevăr", îşi mărturiseşte Cohen noua artă poetică. Irving Layton, poetul canadian pe care-l reîntâlneşte la Montreal, adaugă portretului de creator câteva trăsături ce explică amestecul de tristeţe şi muzicalitate ce domină toate formulele creatoare ale lui Cohen: ca orice evreu, şi mai ales unul ce descinde din poezia medievală, artistul ar avea „harul neliniştii, al durerii, al înstrăinării, al singurătăţii...".
Secondat de Jennifer Warnes şi de Sharon Robinson (aceasta din urmă va juca un rol esenţial pe albumul din 2001, *Ten New Songs),* Leonard Cohen reuşeşte să

dezîmpotmolească nu numai o carieră ce părea compromisă, ci să redea credibilitate formulei folk-confesive într-un moment când marile vedete ale domeniului intraseră într-un cvasidefinitiv con de umbră - în frunte cu însuşi marele Dylan. Meditaţiile budiste zen, eforturile de a înţelege conceptele filosofiei orientale îi sunt, desigur, de mare ajutor. Piesele albumului suferă în mod decisiv influenţa cercetărilor proprii în acest domeniu. „On The Nature Of Zero", eseul scris exact în perioada când lucra la albumul *Recent Songs,* sintetizează nu doar concepţia orientală despre finitu-dinea timpului, ci şi despre identitate: în viziunea aceasta şinele e „o sferă ce se dilată şi se contractă alternativ". A fi tu însuţi înseamnă a atinge liniştea absolută, adică a ajunge în stadiul în care „tu totul eşti". Dar acest „tu" nu e decât întruparea unui Zero impersonal, a unei entităţi ce-ţi preexistă şi-ţi supravieţuieşte.
Recent Songs e o variantă îmbunătăţită emoţional şi mai matură din punctul de vedere al concepţiei muzicale a albumului din 1969, *Songs From A Room.* Cadrul e însă diferit, deşi plasarea în prim-plan a vocii („gata să se înfăşoare în jurul cuvintelor", cum o voia cântăreţul) indică dorinţa de a reface universul mental al unei vieţi risipite. Discul începe şi se încheie sub semnul filosofiei zen, abil camuflată de dialogul dintre o mică trupă mexicană de *mariachi* şi *oud-ul* lui John Bilezikjian. „The Guests", prima piesă, e o declaraţie de dragoste sub forma unui ritual de iniţiere. Sosirea oaspeţilor la sărbătoarea dragostei e, simultan, o încercare de a cunoaşte absolutul („And all go stumbling through that house/ in lonely secrecy/ Saying «Do reveal yourself»/ or «Why has thou for-saken me?»") şi o recunoaştere a înfrângerii morale.

Protocolul dragostei e şi unul al morţii, al durerii născute din neputinţa de a aduce schimbarea („Those who dance, begin to dance/ Those who weep begin/ Those who earnestly are lost/ Are lost and lost again"), al imposibilei cunoaşteri a sinelui.
Imperativului „Do reveal yourself nu-i răspunde decât goliciunea unui spectacol al măştilor pervertite -sintagma „the open-hearted many" din debutul textului devine în final „the broken-hearted many" -, al unei gesticulaţii exterioare („AII at once the torches fiare/ The inner door flies open/ One by one they enter there/ In every style of passion"), incapabilă să răspundă la întrebarea fundamentală a cântecului: „And no one knows where the night is going". Formula întrebuinţată aici e deja cunoscută: o adiere metafizică într-o lume a carnalităţii dezlănţuite. întunericul, noaptea, invizibilul sunt forţe care distrug echilibrul atât de fragil al diurnului tulburat de coşmarele conştiinţei torturate.
Noaptea, ca simbol al disperării, singurătăţii, declasării ori al morţii, constituie, de altfel, o prezenţă masivă pe tot parcursul albumului. Chiar dacă e o „passionate night", ca în „Humbled In Love", ori un „spin" ce se înfige în sânul iubitei, în „The Window", ori un simplu fundal al tragediei, ea înveleşte cântecele într-o ramă catifelat-ucigaşă. Noaptea e şi decor, şi personaj, şi adăpost, şi stihie. In indeterminarea ei trebuie văzut un proces-verbal ce îndosariază o stare a fiinţei diluate, a conştiinţei impermeabile, a voinţei zdrobite.
„Iar tu-mi spui c-ai fost umilit în dragoste" - acest vers-pilon al piesei „Humbled In Love" - conţine întreaga tensiune negativă provocată de greşita raportare la valorile spiritului. Carnalitatea agresivă şi

dorinţa iraţională ce nu pot fi domolite nici de răzbunare, nici de „transfuzia de încredere", se epuizează doar prin autoconsumul total, prin identitatea paradoxală obţinută prin uniunea contrariilor: „And look dear heart, look at that virgin/ Look how she welcomes him into her gown/ Yes, and mark how the stranger's cold armour/ Dissolves like a star falling down/ Why trade this vision for deşire/ When you may have them both/ You will never see a man this naked/1 will never hold a woman this close"...
„The Window" şi „The Trăitor" - două dintre piesele mele favorite - sunt faţa şi reversul aceluiaşi discurs despre efectul narcotic al iubirii, despre anularea instinctului de conservare, despre forţa distructivă a pasiunii. Intensitatea iubirii - o iubire aflată sub presiunea timpului: „the spear of the age in your side" - provoacă dezechilibru şi perverteşte reflexe, transformând puritatea sentimentelor într-un decor încremenit în admiraţia propriei neputinţe. Forţa contrariilor intervine din nou cu violenţă: orice alegere e şi o încremenire, o „îngheţare" a posibilelor viitoare alegeri, o pierdere a substanţei, adică a identităţii: „Lost in the rages of fragrance/ Lost in the rags of remorse/ Lost in the waves of a sickness/ That loosens the high silver nerves/ Oh, chosen Iove, oh, frozen Iove/ Oh, tangle of matter and ghost/ Oh, darling of angels, demons and saints/ And the whole broken-hearted host".
Sentimentul e, în aceste cântece, încărcat de dorinţă carnală, dar şi de-o violentă pasiune religioasă. îngemănate, ele amestecă fascinaţia cunoaşterii cu aceea a contemplaţiei. Iubirea vine din necunoscut („from the cloud of unknowing" - cu accentul pe proces, nu pe rezultatul acestuia), asemenea revelaţiei ce trece în uitare tot ce existase înaintea ei. „Nou Ierusalim

strălucitor", iubirea acţionează precum o narcoză, îndepărtând durerea şi diminuând intensitatea trăirilor : „And leave no word of discomfort/ And leave no observer to mourn/ But climb on your tears and be silent/ Like a rose on its ladder of thorns".
Scenariul e reluat, într-o formulă cvasinarativă, în „The Trăitor". Cântecul e povestea mistică a iubirii dintre o Lebădă şi un Trandafir — ambele, cuvinte cu o intensă semnificaţie simbolică: lebăda semnifică, prin albul imaculat al penajului, o epifanie a luminii, dar şi potenţialul de androginitate existent în oricare individ; totodată ea conotează misterul şi inaccesibilul, sacralitatea purităţii absolute; trandafirul, plantă primordială, ivită din apele începutului de lume, reprezintă perfecţiunea, desăvârşirea, dar şi iubirea, „cupa vieţii", sufletul -, dintre două principii sortite să se supună unul altuia. Doar uniunea lor, doar „contaminarea" reciprocă asigură întâlnirea desăvârşită dintre forţele universului primar.
într-un al doilea plan, al mundanului, iubirea mistică ia forma cvasiburgheză a seducţiei unui soldat moleşit de farmecele unei frumoase care-l deturnează de la misia sa eroică. Pierzând contactul cu Absolutul, sacrificând de dragul simţurilor senzaţiile metafizice, personajul liric sucombă sub neputinţa propriilor dorinţe : „And long ago she said «I must be leaving,/ Ah, but keep my body here to lie upon/ You can move it up and down and when I'm sleeping/ Run some wire through that Rose and wind the Swan»".
„The Ballad Of The Absent Mare" conţine, deghizată într-o polcă-vals, o mică istorie inspirată de un text chinezesc al perioadei timpurii, intitulat „Cei zece tauri". Cohen descoperise parabola într-o culegere de comentarii şi imagini ale maestrului chinez Kakuan

şi încercase s-o traducă împreună cu Roshi. Cei zece tauri reprezintă treptele înălţării spirituale prin care se ajunge la descoperirea sinelui adânc. în textul iniţial, capturarea taurului descria o probă initiatică pe care erai obligat s-o treci în drumul spre perfecţiune. In adaptarea cohenianã, urmărirea are o similară aură parabolică, drumul fiind presărat cu obstacole („the river's in flood/ and the roads are awash/ and the bridges break up"), personajul fiind pândit de primejdii necunoscute („there's nothing to follow/ There's nowhere to go") şi de spaime de neînlăturat, într-un univers de-o perfectă ostilitate („there's nothing above/ and there's nothing below").
Reîntâlnirea finală, contopirea dintre cal şi călăreţ („And they turn as one/ and they head for the plain/ No need for the weep/ Ah, no need for the rein") semnifică, de fapt, unirea unului cu totul, conjuncţia contrariilor şi convocarea elementelor naturii ca parte a marelui scenariu al eternei reîntoarceri la origini. Aşezată la sfârşitul albumului, „The Ballad Of The Absent Mare" subliniază intensa muzicalitate a discului, dulceaţa orchestrării, perfectul balans al părţilor instrumentale şi-al vocii. Deşi lipsit de pretenţii revoluţionare, *Recent Songs* rămâne înscris ca o piatră de hotar în creaţia lui Leonard Cohen: o cortină de satin dincolo de care se întinde, necontrolabil, imperiul semnelor, sunetelor şi al simţurilor.

Cruzimea, candoarea

LEONARD COHEN *Various Positions*
Dance Me To The End Of Love
Corning Back To You
The Law
Night Comes On
Hallelujah
The Captain
Hunter's Lullaby
Heart With No Companion
If It Be Your Will
Sony Music Entertainment Inc., New York, N.Y., 1984

Între 1979 şi 1984, Leonard Cohen e călare pe mapamond şi pe unghiul ascuţit care-l trece din vârsta tinereţii în declin în aceea a maturităţii „responsabile de sine". Concertele se înmulţesc, popularitatea creşte lent, dar constant, nevrozele sunt parcă mai rare, iar viitorul se arată în culori acceptabile. In această perioadă o întâlneşte pe Dominique Issermann, fotografă pariziană ce avea să facă o carieră fulminantă în domeniul modei şi publicităţii (în 1987 a obţinut Oscarul fotografiei de modă, iar în 2004 Reporters Sans Frontieres publică, sub titlul „Pour la liberte de la presse", un volum cu fotografiile sale). Ca puţine alte femei din viaţa lui, Dominique reuşeşte

să-i dea liniştea necesară creaţiei. între diversele drumuri pe planetă, poposeşte în apartamentul ei parizian unde compune, meditează şi scrie cu o vigoare parcă niciodată atinsă.
Legătura va dura destul de mult - ea durează chiar după despărţire, Leonard şi Dominique rămânând prieteni foarte apropiaţi. Multe dintre fotografiile făcute de ea circulă şi astăzi ca „embleme" definitive ale artistului. Insă relaţia cvasimaritală n-a putut fi conservată, între altele, din cauza incapacităţii lui Cohen de a rămâne fidel unei singure femei. Pe de altă parte, fascinaţia tot mai puternică a Centrului Zen al lui Roshi îl chema spre lumea spiritului pur. Absorbit de stilul de existenţă al budiştilor Rinzi, cu meditaţiile începute la trei dimineaţa şi întâlnirile, din şase în şase ore, dintre maestru şi ucenici, Cohen avea măcar scuza unei ocupaţii spirituale.
Dominique Issermann s-a dovedit un excelent manager cultural, prelungind în lumea afacerilor o relaţie „caracterizată de maturitate şi de un egal devotament faţă de muncă" (Nadei, p. 233). E mai puţin limpede ce-a adus Cohen în viaţa ei (în afara derutei şi-a deziluziei), dar ea a conferit, cu siguranţă, vieţii lui rigoarea imaginii plastice şi simţul mizei artistice. Dominique e, de altfel, regizoarea clipurilor a două cântece de succes: „Dance Me To The End Of Love" (1984) şi „First We Take Manhattan" (1987). Frumoasa franţuzoiacă a ştiut să-l menţină, în perioada cât a fost alături de el, în cea mai bună formă: l-a învăţat că nu trebuie să lucrezi doar când ai inspiraţie, că între o vizită şi alta a muzelor, e bine să transpiri muncind.
Jurnalele din această perioadă arată că artistul n-a trebuit să se forţeze prea tare pentru a intra în

programul rigid, impus cu graţie de Dominique. Frumuseţea ei calmă, de felină seducătoare, îi amintea probabil de vremurile în care o altă femeie, Marianne Ihlen, ştiuse să-l readucă din smârcurile nevrozei şi ale pierderii de sine, aşezându-l pe direcţia cea bună. întâmplarea a făcut ca amândouă să fi fost daruri oferite de insula Hydra: ca şi Marianne, Dominique se afla în Grecia invitată de nişte prieteni. Din păcate, dorinţa lui Cohen de a călători, vagabondajul erotic, seducţia necunoscutului s-au dovedit mai puternice decât varianta de stabilitate - pe cât de productivă, pe atât de neatrăgătoare - oferită de Dominique. Cu toate acestea, fără influenţa ei binefăcătoare, probabil că viaţa şi chiar cariera lui Cohen ar fi luat-o în altă direcţie. Dacă ar fi luat-o în vreuna!

In perioada aceasta, munca pentru viitoarele discuri se desfăşoară lent, drumul spre sunetul pur e intersectat de opinteli, renunţări, reveniri, nevroze. Deşi pretinde în interviuri că e foarte „organizat" *(structured),* realitatea e că munceşte pe apucate, cu o încetineală care-l îmbolnăveşte şi-i dă sentimentul caznei inutile. Din nefericire, ceva în natura lui adâncă îl ajută să ajungă la un liman, să pună cap la cap sunete şi cuvinte şi să le dea sens: „Am avut întotdeana grijă să vorbesc numai despre lucrurile pe care le simţeam aproape. Nu m-am gândit niciodată că asta s-ar chema artă, dar am vrut să-i învăţ regulile pentru a putea-o face mai bine", mărturiseşte el într-un interviu cu Kristina McKenna din 1985. Autoconţinerea despre care vorbeşte e iluzorie: în realitate e un risipitor -nu din superficialitate, ci dintr-un deficit de energie pe care l-a mascat mereu în politeţe şi calm.

Ca şi cum nu i-ar fi ajuns propriile eşecuri, se implică în proiectele altora: scrie un libret în formula

cea mai răspândită a liricii renascentiste engleze, „stanţa spenseriană", pe muzica lui Lewis Furey, intitulată „Night Magic". Experimentul e reuşit, se face chiar un film, premiile curg, însă textele lui Cohen sunt criticate pentru tonul vetust: „Versurile sună ca-n anii şaizeci". Cu toate acestea, încearcă să realizeze la rându-i un film finanţat de o companie canadiană care — întâmplător? - falimentează chiar în timpul producţiei. După nenumărate peripeţii se ajunge la o formulă convenabilă şi lui Cohen şi producătorilor, „o dramă suprarealistă, o parodie fantezistă de cântec şi dans ţesută în jurul a cinci perechi de îndrăgostiţi" (Nadei, p. 236). Acţiunea e doar un pretext pentru a ilustra câteva din cântecele lui Cohen, „un fel de carusel în care vezi figurile intrând şi ieşind, pe măsură ce li se deapănă povestea". Titlul, „I Am A Hotel", e o metaforă în care artistul se recunoşte cu o plăcere masochistă. Hotelul a fost, ani la rând, prima şi ultima destinaţie a zilei: „Viaţa mea personală se desfăşoară în aşa fel încât nu am unde să mă duc în altă parte. Unde să te duci?!"
Singurătatea, inexistenţa unor ţinte precise, a scopurilor vizibile, a unei mize limpezi îl paralizează cu zilele şi săptămânile. Doar scrisul reuşeşte să-l readucă în realitate - în realitatea noii sale vârste. La cincizeci de ani evreitatea i se impune ca o datorie, ca un ordin. Psalmii din volumul *Book of Mercy* poartă pecetea resemnării amare, a neputinţei transformate în indiferenţă, a „cheii minore" în care i se desfăşoară existenţa incapabilă să perceapă mesajul secret al lui Dincolo: „...şi iarăşi sunt un cântăreţ în corurile de jos, născut acum cincizeci de ani pentru a-mi înălţa vocea până aici sus, dar nu mai sus". Religiosul devine în aceste formule ale mărturisirii piezişe a înfrângerii

un nou capăt de drum. Albumul din 1984, *Various Positions,* avea să-l străbată cu neaşteptată energie.
Titlul intră în categoria „emblemelor neutre", pe care Cohen le-a preferat întotdeauna. Sintagma se referă la procesul creaţiei, la felul în care „cad" cântecele, la situarea în raport cu celelalte piese. „Această poziţie e asemănătoare aceleia când umbli pe circumferinţa unui cerc. E aceeaşi suprafaţă, doar că văzută dintr-o poziţie diferită", s-a confesat el într-un interviu cu Robert Sward. Ca temă, albumul e concrescut versurilor din *Book ofMercy,* a căror tonalitate stinsă, de litanie, duce confesiunea până dincolo de limitele suportabilului. Umilinţa, autodeprecierea, resemnarea, suferinţa tăcută, smerenia plină de resentiment se epuizează în seria de ode adresate celui definit drept „maşter of the human accident". E o postură cunoscută oricui a citit textele iudaice clasice. „If It Be Your Will", ultima piesă a albumului e de altfel o parafrază a versurilor ce deschid slujba din seara de Yom Kippur, numită „Kol Nidre" - „Toate jurămintele". E dincolo de dubiu că există o legătură secretă între versurile cântecului şi semnificaţia ritualului ebraic: „Kol Nidre" îndeplinea rolul de a-i dezlega pe credincioşi de „toate jurămintele, obligaţiile, legămin-tele, făgăduielile şi angajamentele religioase din cursul anului precedent" *(Dicţionar enciclopedic de iudaism,* p. 442). în secolul al XVI-lea, textul „Kol Nidre" a fost pus pe muzică, ceea ce a sporit dramatismul şi solemnitatea momentului mărturisirii şi judecării păcatelor. Potrivit lui Ira B. Nadei, melodia lui Cohen se inspiră din melodia cântată în sinagogă. N-am ascultat niciodată acea piesă, dar probabil e vorba de varianta orchestrată în secolul al XlX-lea de către Max Bruch.

(Jewish Encycopeldia susţine că melodia ar avea o puternică înrudire cu stilul lamentourilor catolice.)
în linii mari, *Various Positions* reduplică modelul binar cohenian, al temelor opuse, al conflictului stabilit între iubire şi durere, între frumuseţe şi renunţare, dorinţă şi pierdere, păcat şi remuşcare, spaimă şi singurătate, credinţă şi prăbuşire, curaj şi laşitate, cruzime şi candoare, generozitate şi uitare, abandon şi iluminare. Cheia în care artistul îşi exprimă sentimentele rămâne una de plan secund („întotdeauna mi-au plăcut poeţii minori"), ce pune în evidenţă „existenţialismul romantic" al confesiunilor care ascund şi relevă în acelaşi timp o sensibilitate ultragiată.
Albumul conservă nota de „lamento auster", exersată şi răsexersată încă de la primele compoziţii. De data aceasta însă vigoarea rostirii e mult mai pregnantă şi efectele imediat palpabile. Cohen atrage atenţia asupra acestei modificări chiar din primul vers al primei melodii, unde-şi afirmă dorinţa de a renunţa la moliciunea obişnuită a formelor de expresie: acum, sentimentele sunt transmise printr-o „burning violin", printr-un instrument capabil să exprime întregul patetism al emoţiilor. „Dance Me To The End Of Love" induce un dinamism neaşteptat, irigând cu o fervoare neobişnuită discursul muzical. Compozitorul a ştiut să speculeze capacitatea de seducţie a cântecului: în multe din concerte (ca şi pe *Cohen Live. Leonard Cohen In Concert,* Sony Music Entertainment, 1994, o antologie a spectacolelor susţinute între 1988 şi 1993) piesa e folosită drept uvertură, într-o variantă substanţial extinsă şi oarecum îndulcită de sunetele viorii şi de diminuarea cu o jumătate de bătaie a ritmului. E adevărată că vocea pare a-şi fi pierdut din energie, însă e o pierdere perfect ţinută sub control.

în ciuda calităţilor superlative ale discului, „executivii" de la Sony Music au decis să nu-l distribuie pe piaţa americană. Devenit - pe cea mai mare piaţă muzicală a lumii - marfă „de import" (adică substanţial mai scumpă decât discurile produse pentru piaţa internă), el n-a avut practic nici un fel de promovare serioasă. Chiar dacă marile reviste de specialitate au scris cu suficientă simpatie, relevând valoarea (confirmată de vreme) a unor piese precum „Hallelujah" sau „If It Be Your Will" sau succesul, dincolo de orice aşteptări, al lui „Dance Me To The End Of Love", unul din „cover"-urile preferate a zeci de interpreţi, publicul american a rămas indiferent la zbaterile îndurerate ale artistului.

Ceea ce frapează pe album e excelenta calitate a *sentimentalismului* bine strunit, a delicateţii fiecăruia dintre cântece. Avântat cât să nu iasă de sub control, patetic la limita dulcegăriei şi meditativ la modul exaltat al gândirii mediteraneeano-ebraice, senzual cu farmec şi reţinere, discul e cu certitudine unul din platourile pe care creaţia lui Cohen se aşază cu farmecul discret al conştiinţei valorii de sine. Faptul că pe antologia *live* patru din treisprezece melodii sunt împrumutate de pe acest disc spune totul despre relaţia privilegiată stabilită între Cohen şi compoziţiile din 1984.

Album scurt, ce abia depăşeşte jumătate de oră, *Various Positions* este extrem de convingător în ceea ce priveşte disponibilitatea artistului la dialog şi schim-bare. Afirmarea identităţii ebraice, fără a fi obsesio-nală, ocupă un loc proeminent marcând un moment de răscruce în evoluţia muzicii sale. „Hallelujah" şi „If It Be Your Will", cu accentele lor inspirate de mistica ebraică, sunt indicii clare ale noii direcţii. Allegro-ul

piesei de început, amprenta aproape vizuală lăsată de imaginile puternice („Oh, let me see your beauty when the witnesses are gone/ Let me feel you moving like they do in Babylon/ Show me slowly what I only know the limits of) sunt echilibrate de o poetică a prudenţei şi de o strategie a implicării limitate. începutul anilor optzeci a fost, din punct de vedere financiar, un dezastru: datorii peste datorii, dispariţia oricărei speranţe de a avea succes, apăsarea margina-litătii, neputinţa de a renunţa la stilul de viaţă hoinar s-au acumulat şi s-au cronicizat. Cu toate acestea, ca prin miracol, scapă din capcana atât de abil întinsă de el însuşi, aruncându-şi cu o frenezie neaşteptată năvoadele inspiraţiei în lacul cu peşte bogat al creaţiei. „Nu ştiu cum s-a întâmplat", avea el să constate zece ani mai târziu, „dar s-a petrecut ceva extraordinar. Când lucrurile au început să fie al naibii de disperate, m-am înveselit brusc".
Adevărul e că veselia nu venise chiar fără motiv. Printr-o conjunctură fericită, exact în momentul când nu-i mai cumpăra nimeni discurile, a început să fie descoperit de câteva din vedetele în plină ascensiune ale aşa-zisei „mişcări alternative". Idoli ai noii generaţii, precum Nick Cave sau Sisters Of Mercy, fac pentru el mai mult decât oricare manager. Iniţiatori a ceea ce avea să se numească „Gothic Rock", Sisters Of Mercy continuă linia punkului britanic, dar asta nu i-a împiedicat să fie admiratori fanatici ai melancolicului canadian - însăşi denumirea formaţiei e împrumutată de la Cohen. „Teachers", compoziţia din 1967, poate fi ascultată pe foarte zgomotosul disc „Before The Flood". In ceea ce-l priveşte pe Nick Cave, el a rămas până în clipa de faţă unul dintre admiratorii fanatici ai lui Cohen. Nu numai că organizează concerte omagiale

în onoarea lui, dar continuă să-i cânte piesele ori de câte ori are ocazia.
Cel care a observat modificarea substanţială operată pe discul *Various Positions* a fost Bob Dylan. Pentru marele bard (frământat exact în acea perioadă, de probleme religioase, aşa cum se vede şi pe albumul *Infidels* din 1983), Cohen era din ce în ce mai mult un „autor de rugăciuni". Probabil că Dylan presimţise direcţia în care se pregătea să înainteze, sub influenţa lui Roshi, compozitorul canadian şi probabil că-i plăcuseră nişte fraze spuse în mai multe rânduri: „Am fost întotdeauna atras de modul de viaţă ascetic. Nu pentru că e ascetic, ci pentru că e *estetic.* îmi plac încăperile goale" (Boucher, p. 226). Cu doza de exagerare de rigoare, se poate admite că în momentul compunerii cântecelor, Cohen redescoperea un univers mental pe care-l abandonase din neputinţa de a-l controla până la capăt. „The Law", poate mai mult decât piesele cu substrat religios invocate mai sus, confirmă plăcerea de a se pierde în exerciţiile metafizice. Formalizat asemenea unui paragraf din Torah, cântecul adună în câteva versuri întreaga dialectică a ordinii şi a impreciziei care a dominant întotdeauna gândirea ebraică: „I knew it was late/ I left everybody/ But I never went straight/ I don't claim to be guilty/ But I do under-stand/ There's a Law, there's an Arm, there's a Hand". Legea, Braţul şi Mâna sunt sinonime perfecte ce sugerează lipsa de şansă a celui care a greşit dar nu vrea să-şi răscumpere greşeala, şi totuşi plăteşte pentru ea.
întrebuinţarea unui cor de femei şi mai ales miza pe vocea cristalină a lui Jennifer Warnes conferă discului o aură de intensă spiritualitate. Puritatea sunetelor, imnicitatea melodiilor, transparenţa, accesibilitatea,

fragranţa, efectele de ecou au impresionat pretutindeni - mai puţin în Statele Unite, unde, cum spuneam, managerii de la CBS ajunseseră la concluzia că materialul înregistrat e „prea european" pentru gustul noului continentent. Probabil că aveau dreptate, pentru că nici măcar în Anglia cumpărătorii nu s-au înghesuit să facă din el un mare succes. în schimb, în zona latină a continentului european, ca şi în Scandinavia, succesul a fost deplin. Abia sub influenţa acestor semne îmbucurătoare s-au imprimat câteva mii de exemplare şi în America, la o casă de discuri marginală. Comentariul lui Cohen, pe cât de sec, pe atât de elocvent, are inflexiuni filosofice şi adâncimi întunecate: „Europenilor, spre deosebire de americani, le plac şi cântăreţi care nu prea ştiu să cânte, dar ale căror voci sunt legate direct de inimă... In încăperile secrete ale inimii mele, eu mă consider un cântăreţ; iar în zilele mele bune mă consider chiar un stilist...". Resentimentele faţă de casa de discuri revin la suprafaţă cu ocazia apariţiei acestui album, „lansat în secret", ca şi toate celelalte de altfel. Se răzbună în felul său descriind clădirea CBS din New York drept „Mormântul Discului Necunoscut". Drept compensaţie, turneul de promovare e încununat de succes -firește, în Europa, cu o notă specială pentru Polonia, unde a descoperit că liderii „Solidarităţii" îi ştiau piesele pe de rost. Admiraţia acestor eroi care au schimbat soarta Europei şi, indirect, pe cea a lumii, compensa, cu asupra de măsură, răceala tot mai grea pe care o simţea dinspre America. Semnificaţia aparte a textelor a izolat „Hallelujah" şi „If It BeYour Will" drept pielele reprezentative ale albumului. în realitate, există un crescendo atent studiat, o competiţie a fragilităţilor şi a expresivităţilor.

Dialogul dintre pian şi backgroundul vocal feminin stabileşte în „Coming Back To You" atmosfera ideală a exprimării sentimentelor gingaşe. Liniştea e însă aparentă, ghearele nemiloase ale concretului ivindu-se ameninţător între cei doi îndrăgostiţi. Tot ceea ce intervine din exterior e o primejdie, iar cea mai mare dintre toate e cea a noutăţii: „Ah, they're shutting down the factory now/ Just when all the bills are due/ And the fields they're under lock and key/ Tho' the rain and the sun come through/ And springtime starts but then it stops/ In the name of something new/ And all the senses rise against this/ Coming back to you".
Construit pe ambiguitatea jocului şi a pierderii, „Night Comes On" este o parabolă a existenţei, a treptelor vieţii, de la copilărie la maturitate şi bătrâneţe. Procesul firesc al naşterii şi extincţiei e înfăţişat secvenţial, prin episoade revelatorii, de la frică şi război la joacă, dorinţă şi iertare, fiecare dintre ele închein-du-se cu chemarea necunoscutului, a Lumii străine şi reci. Noaptea, ca simbol al morţii, e elementul constant agresiv pe care forţele reunite ale vieţii şi dorinţei reuşesc s-o ţină la distanţă: „And here's for the few/ Who forgive what you do/ And the fewer who don't even care/ And the night comes on/ It's very calm/ I want to cross over, I want to go home/ But she says,/ Go back, go back to the World".
Indiscutabil, „Hallelujah" este piesa cea mai puternică a discului — un imn al credinţei religioase redescoperite, dar şi o artă poetică mascată în formulele adoraţiei mistice. Forţa magică a cuvintelor, luminis-cenţa răspândită de Sens şi Nume constituie pilonii pe care se aşază faldurile grele ale sunetelor decupate direct din materia tradiţiei liturgice: cântecul - îţi dai seama de la primele acorduri - nu putea fi altceva

decât un imn de slavă, o închinare Dumnezeului Muzicii, care e şi Dumnezeul (ne)credinţei, frumuseţii şi adevărului: „I did my best; it wasn't much./ I couldn't feel, so I tried to touch/ I've told the truth, I didn't come to fool you./ And even though it all went wrong,/ I'U stand before the Lord of Song/ with nothing on my tongue but Hallelujah!".
Album de-o remarcabilă şi suavă rotunjime, *Various Positions* reprezintă - după cum s-a văzut ulterior -nu doar faza de maturitate deplină a artistului, ci şi de stabilizare tematică şi muzicală. Echilibrul desăvârşit între partea vocală şi cea instrumentală, excelenţa suportului textual verbal vor rămâne, de-acum înainte, mărci sigure ale firmei producătoare de iluzii Cohen. Succesul comercial - visat cu disperare - n-avea să se producă prin acest disc. Insă avea să-l facă posibil, câţiva ani mai târziu.

Prada, femeia
LEONARD COHEN
I,M YOUR MAN

LEONARD COHEN *I'm Your Mari*
First We Take Manhattan Ain't No Cure For Love Everybody Knows I'm Your Man Take This Waltz
Jazz Police I Can't Forget Tower Of Song
Sony Music Entertainment / Columbia, New York, N.Y., 1988

A devenit un loc comun al exegeticii coheniene să spui că fără succesul albumului *Famous Blue Raincoat,* înregistrat de Jennifer Warnes, cariera lui Leonard Cohen ar fi fost încheiată. Dar uneori truismele nu pot fi ocolite. Adevărul istoric, cel psihologic şi cel comercial arată că fără cele două milioane de exemplare vândute de Jennifer Warnes, începând cu 1987, tot mai puţină lume ar fi fost interesată de compoziţiile sale. Cântăreaţa celebră încă din 1982 pentru duoul alături de Joe Cocker, de pe coloana sonoră a filmului *An Officer And A Gentleman,* devenise una dintre cele mai populare voci ale momentului.

Discul *Famous Blue Raincoat* - al cărui titlu ar fi trebuit să fie, la sugestia lui Cohen, *Jenny Sings Lenny* - conţine nouă piese, dintre care opt îi aparţin exclusiv lui Cohen, una, „Song of Bernadette" fiind o compoziţie a unui trio inedit: Leonard Cohen, Jennifer Warnes şi Bill Elliott.
Succesul de public, pe cât de neaşteptat, pe atât de uriaş, e semnul pe care Cohen l-a aşteptat de ani de zile. Faptul că-şi pusese multe speranţe în Jennifer e probat de împrejurarea că-i încredinţează un cântec aflat în pregătire pentru albumul pe care urma să-l imprime în viitorul incert. „Ain't No Cure For Love" i se datorează, de fapt, bunei sale prietene: ideea a apărut în timpul unei conversaţii, prin 1984, când începuse să se vorbească despre flagelul SIDA. „Ei, şi ce-au să facă de-acum înainte oamenii ?", s-a întrebat Jennifer. „Doar n-au să se oprească din iubit!" Replica lui Cohen a venit cât se poate de natural: „Nu, scumpo, nu există leac pentru iubire!".
Albumul lui Jennifer Warnes a confirmat că muzica lui Cohen reprezintă, chiar dincolo de intenţiile imediate ale autorului, „locul unde se întâlnesc Dumnezeu, sexul şi literatura". îndrăzneala compozitorului nu e una de lexic, de formă sau de conţinut: e una de viziune. „Datorită uşurinţei lui Cohen de-a se raporta la limbaj şi a conştiinţei locului pe care-l ocupă în cultură", avea să spună Warnes, „el îşi construieşte versul în aşa fel încât, fie că foloseşte rima internă sau calitatea eternă a limbajului, cântecele compuse de el se adresează sufletului conferindu-i exact forma versului".
Stimulat de calitatea înregistrărilor lui Warnes, Cohen se asigură c-o va avea alături când, la rându-i, va

intra în studio. Piesele compuse în această perioadă par a fi într-adevăr gândite ca un pachet alcătuit din vocea lui Cohen plus acel amestec indescriptibil de puritate cristalină şi angoasă care e vocea cântăreţei, încercând s-o descrie pe Jennifer Warnes, artistul avea să spună: „Vocea ei e ca vremea californiană, însorită. Numai că dincolo de ea presimţi cutremurul. Cred că această tensiune îi defineşte harul" (Nadei, p. 245). Fuziunea e atât de desăvârşită, încât aproape nu poţi aduce vreo modificare amestecului de patos agresiv şi delicateţe ambalată în catifea. Fascinaţi de aliajul rar al celor două voci - cărora li se adaugă o parte orchestrală de zile mari, datorată unei echipe aflată în evidentă adoraţie a „stilului Cohen" -, destui interpreţi au preluat din repertoriul lui Cohen tocmai aceste piese!

Dacă „Ain't No Cure For Love" s-a născut dintr-o simplă conversaţie, una dintre cele mai frumoase compoziţii ale albumului *I'm Your Man,* din 1988, „Take This Waltz", a fost prilejuită de un disc ce-l omagia pe Federico Garcîa Lorca la cincizeci de ani de la moarte. Versurile sunt traducerea-prelucrarea unei celebre poezii a spaniolului, „Pequeno Vals Vienes" („Mic vals vienez"), la care Cohen a lucrat, după propria mărturisire, o sută cincizeci de ore - adică şase zile şi un sfert! Ira B. Nadei evocă un episod comic legat de producţia cântecului: în Spania, pe o stradă din Granada, pe când realiza varianta video a piesei, Cohen e abordat de un turist japonez care-l întreabă dacă nu e cumva un actor spaniol celebru. „Nu, sunt un celebru nimeni", a replicat cu bine-cunoscutu-i umor negru, Cohen.

Uşurinţa sau măcar concentrarea în compunerea melodiilor menţionate sunt însă înşelătoare. Trece din nou printr-o perioadă grea, plină de suferinţe şi

nevroze. Pe de altă parte, concertele se înmulţesc, face numeroase lecturi publice din versurile recente, susţine chiar un rol episodic într-un serial poliţist de succes *(Miami Vice),* călătoreşte, se străduie să lucreze susţinut. Vechea neputinţă şi neîndurătoarele nevroze îl împiedică să-şi ducă proiectele la capăt. Cum se încăpăţânase, de data aceasta, să devină producătorul albumului (secondat de Roscoe Beck şi de Leanne Ungar), e gata să explodeze ori de câte ori se ivesc piedici. Dar marea piedică rămâne el însuşi.

Oricât s-ar fi străduit să se aşeze pe direcţia bună, oricâte lecturi din misticii evrei ar fi avut (îl citeşte cu un amestec de amuzament şi speranţă pe maestrul hasidic Nahman din Bratislava, care definea depresia drept „o stare de sfinţenie"), oricâte „exerciţii spirituale" ar fi făcut alături de budiştii zen ai lui Roshi, confuzia şi disperarea nu-l părăsesc. Cu chiu, cu vai, trece de faza pregătitoare, dar odată intrat în studio, coerenţa dispare, concentrarea se tulbură, inspiraţia crapă ca un luciu de gheaţă lovit de o secure. „Am fost obligat să abandonez de mai multe ori, am cheltuit o groază de bani, dar toate încercările au dat greş. Am înţeles în toiul înregistrărilor că versurile erau proaste, cu toate că îmi luase un an sau doi ca să le scriu. Deşi aveau o anumită consistenţă, nu mă reprezentau suficient de bine. Nu puteam găsi o voce pentru ele." (Nadei, p. 248)

Şi totuşi, rezultatul e remarcabil. Atmosfera de intensă intimitate - amestec de bandă sonoră pentru un film *serie noire* şi *soul* reciclat în epoca sintetizatoarelor -, gravitatea subminată de accente cinic-iro-nice, vocea mai plină şi mai penetrantă ca oricând sunt atuuri arareori afişate până în acel moment.

Succesul compoziţiilor cântate de Jennifer Warnes îi rezolvase problemele financiare şi probabil că vitalitatea interpretărilor nu e străină de noua atitudine, mult mai decisă, a abordărilor. în Anglia, albumul *Fm Your Man* va ajunge până pe primul loc, iar în Norvegia şi Spania face ravagii: va sta luni în şir în fruntea topurilor. In Statele Unite însă în ciuda excelentelor recenzii, vânzările au fost modeste. N-a constituit nici o surpriză faptul că atât în Marea Britanie, cât şi în America, presa l-a nominalizat pentru di&cul anului.
Partea de rezistenţă a albumului o reprezintă, şi de data aceasta, versurile. Nu doar „Take This Waltz", ci şi „First We Take Manhattan", „Everybody Knows", „I Can't Forget" sau „Tower Of Song" sunt solide articulaţii lirice. Mai mult decât atât, ele au vehemenţa unor manifeste şi directeţea unor mărturisiri lipsite de pudoare. Vechile obsesii par de-acum uitate, *persona* presimţită în adâncimile textului fiind mai degrabă o variantă a „omului cinic" decât a tradiţionalului Jack Melancolicul, a cărui mască îi venea atât de bine compozitorului. Fluenţa impresionantă a frazării, alternanţa de lentoare şi dinamism dovedesc obsesia de constructor a lui Cohen, de şlefuitor de diamante, atent cu fiecare unghi şi faţetă a obiectului final.
Acestea fiind zise, am fost întotdeauna intrigat - şi sunt şi acum - de eşecul de proporţii numit „Jazz Police". Piesa, un ţipăt macabru plasat între două cântece superbe, rămâne pentru mine de neexplicat. Absurditatea textului („Jesus taken serious by many/ Jesus taken joyous by a few/ Jazz Police are paid by J.P. Getty/ Jazzers paid by J.P. Getty II" etc), frazarea muzicală primitiv-sincopată şi falsitatea interpretării

sunt suficiente pentru a compromite chiar şi intenţii mai înalte. „Jazz Police" e o eternă pată de ruşine pe obrazul unuia dintre cei mai respectabili artişti ai vremii noastre. E inadmisibil ca o personalitate de fineţea şi sensibilitatea lui Cohen să coboare ştacheta atât de jos. Dacă a fost posibil ca un disc de valoarea lui *I'm Your Man* să fie dezonorat de o astfel de însăilare dezagreabilă, orice e posibil! „Jazz Police" nu e gradul zero al creaţiei coheniene: e minus infinitul inspiraţiei poetice şi paralizia izvoarelor de muzicalitate. „A momentary lapse of reason", cum ar fi spus cei de la Pink Floyd, care din fericire, n-avea să se mai repete niciodată.
Sunt lăudabile eforturile unor exegeţi de a „salva" ceva din penibila însăilare. Ira B. Nadei, de pildă, vede în el, eufemistic, „cântecul cel mai neortodox al albumului", explicând contextul în care s-a născut: textul ar fi o reacţie a lui Cohen la încercările instrumentiştilor de studio de a „trage" înspre jazz unele segmente muzicale. Chiar dacă artistul însuşi era conştient de riscul de a include pe disc un astfel de rebut, o face totuşi în numele... adevărului: „cântecul surprinde atmosfera întregii perioade, un anume tip de absurditate fragmentată". într-un interviu recent, Anjani Thomas, condamnată să susţină din fundal elucubraţiile maestrului, mărturiseşte că nici acum, după atâţia ani, nu-şi explică de ce acest evident nonsens muzical a fost păstrat cu atâta încăpăţânare. Explicaţia lui Cohen, cum că piesa ar fi „o privire amuzată aruncată stilului postmodernist", un protest contra oricărui fel de a controla arta, nu face decât să raţionalizeze, a posteriori, un impuls clar sinucigaş.
Probabil că e un abuz să acorzi atât de mult spaţiu unui eşec. E vorba însă de eşecul lui Leonard Cohen,

artistul obsedat de perfecţiune, de echilibru şi expresivitate. Nu cunosc însă nici o altă piesă de-a lui care să fie în mod atât de evident irecuperabilă. în 1988, în timpul unui concert din Toronto, Cohen a încercat să expliciteze cu destulă ironie sensul cântecului: „In Uniunea Sovietică există KGB-ul. In Canada, RCMP-ul. în Statele Unite, FBI-ul. Dar deasupra tuturor acestor agenţii se află o supraagenţie, numită «Jazz Police». Ea guvernează totul, ea conduce totul, ea se află în spatele fiecărui complot şi al fiecărei hotărâri. Acesta e omagiul pe care i-l aduc". Frumoase cuvinte, nobile intenţii - dar cu totul insuficiente pentru a şterge de ruşine cumplitele falseturi ale cântecului!
Din fericire, *Fm Your Man* conţine câteva dintre cele mai frumoase compoziţii ieşite vreodată din imaginaţia lui Leonard Cohen. între ele, se desprind cu strălucire „Take This Waltz" şi „Tower Of Song". însăşi istoria acestor piese e demnă de-o naraţiune aparte, iar Cohen n-a ezitat s-o spună ori de câte ori a avut prilejul. în aprilie 1988, în timpul unui concert din Antwerp, face un rezumat al poveştii lirice de dragoste dintre el şi poezia straniului spaniol: „Lorca a fost primul poet care m-a emoţionat vreodată. îmi amintesc şi acum cele dintâi versuri pe care i le-am citit şi care m-au atras în spaţiul delicatei destrăbălări numite poezie. Acestea au fost: «Am să te văd trecând pe sub Arcul Elvirei/ am să-ţi văd coapsele şi-am să încep să plâng». Aceste versuri mi s-au încrustat în inimă şi le-am rescris la nesfârşit, în sute de cântece". (Din scrupul filologic, trebuie spus că Arcul Elvirei - Puerta de Elvira - e un monument ridicat în Granada în secolul al Xl-lea şi că Elvira era soţia lui Don Juan. Poezia se intitulează „Divan del Tamarit".)

în acelaşi an, la Nurnberg, reia explicaţiile adăugând câteva informaţii suplimentare: „Cu vreo trei sute de ani în urmă, am dat peste o carte de-un poet spaniol. O carte care avea să-mi schimbe viaţa în totalitate. Se părea că eram destinat să ajung neurochirurg sau pădurar, ori chiar să preiau afacerile cu haine ale familiei. Dar am deschis acea carte într-o mică librărie prăfuită şi am citit aceste versuri [...] Am întors cartea şi-am văzut că e scrisă de un poet spaniol, pe nume Federico Garcia Lorca şi am înţeles atunci pentru prima oară că există şi o altă lume şi-am vrut să devin parte a acelei lumi. Aşa încât a fost o mare onoare pentru mine când mi s-a cerut să traduc în engleză unul din poemele sale şi să-l pun pe muzică. Poemul se intitulează «Mic vals vienez», iar eu i-am spus «Take This Waltz»". Lucrurile se petrec după acelaşi scenariu, mereu îmbogăţit cu amănunte picante (între care şi mărturisirea că şi-a botezat fiica, Lorca, după poetul spaniol), la Viena, Londra, Reykjavik, Boston, San Francisco, Haga ori Londra.
„Take This Waltz" e, după regulile definirii genurilor muzicale, chiar un vals. Adică un dans (şi o muzică de dans) inventat(ă) în suburbiile Vienei în secolul al XVII-lea, în tempoul 3/4, cu accentul pe prima măsură. Formula muzicală e dictată de text, conţinând, prin urmare, o notă de accentuată nostalgie. Dublul omagiu - lui Lorca şi dansului - e susţinut de-o impresionantă punere în pagină sonoră, în care elementul melancolic, spaima de moarte şi nostalgia trecutului ireversibil („Now in Vienna there are ten pretty women/ There's a shoulder where Death comes to cry/ There's a lobby with nine hundred windows/ There's a tree where the doves go to die/ There's a

piece that was torn from the morning/ And it hangs in the Gallery of Frost") se îngemănează cu o delicată poveste de dragoste („And FII dance with you in Vienna/ FII be wearing a river's disguise/ The hyacinth wild on my shoulder/ And my mouth on the dew of your thighs/ And FII bury my soul in a scrapbook/ With the photographs there, and the moss/ And FII yield to the flood of your beauty/ My cheap violin and my cross"). Frumuseţea cântecului provine din absenţa imprevizibilului, din senzaţia de reîntâlnire cu o lume cunoscută, cu o temă a însăşi intimităţii noastre. Canadianul a amplificat poemul lui Lorca: spaniolul încercase crearea unei realităţi literare echivalente cu „geometria plastică a unei drame a pasiunii şi durerii" (Nadei, p. 249). Preluându-i ideea, Cohen a conferit discursului şi o dimensiune halucinator-suprarealistă, transformându-l într-o meditaţie despre fragilitatea vieţii, tranzienţă şi moarte. Refrenul e o deschidere şi, simultan, o închidere a spaţiului mental al nevrozei pure în care s-au desfăşurat atâtea drame şi s-au risipit atâtea iluzii: „This waltz, this waltz, this waltz/ With its very own breath of brandy and death/ Dragging its tail in the sea".
In opinia lui Cohen, „Tower of Song" e unul „dintre cele trei-patru cântece bune pe care le-am compus vreodată. E-o poveste. Povestea mea. O poveste întunecată. Jalnică. Dar e povestea mea. Cât despre ultimul vers, «You'll be hearing from me, Baby, long after I'm gone», ei bine, astfel de gânduri îţi trec din când în când prin minte...". Simplitatea liniei melodice, discreţia instrumentelor - pianul şi basul se întrec parcă, în a-şi diminua reciproc efectul, ca şi cum ar fi

intimidate de gravitatea mesajului transmis de cântăreţ. Vocea lui Cohen, gravă şi impetuoasă în acelaşi timp, e o şoaptă sugrumată în care simţi revolta, neputinţa şi resemnarea.
Fiecare dintre instrumentele folosite în cântec par a avea funcţii diferite de cele obişnuite: percuţia nu marchează ritmul, ci e îndulcită în aşa fel încât să se contopească, amestecându-se dureros cu fundalul general, în care vocea lui Jennifer Warnes pare a fi singurul ţipăt de revoltă al vieţii. Cântecul conţine şi o notă testamentară, de abandon al aspiraţiilor artistice, vitalităţii şi speranţei. Prizonier al „turnului de fildeş" din care-şi trimitea mesajele spre lume, artistul nu mai e decât umbra propriei identităţi, epuizate acum, incapabilă să se ridice la nivelul cândva firesc: „Well my friends are gone and my hair is gray/ I ache in the places where I used to play/ And I'm crazy for Iove but Fm not coming on/ I'm just paying my rent everyday in the Tower of Song".
„Vocea de aur" de altădată, ca şi îngerii inspiraţiei („the twenty seven angels form The Great Beyond") s-au ofilit, dragostea însăşi a dispărut, astfel încât nu mai rămâne decât disperarea rece a autocompătimirii, irigată de neputinţă şi ameninţarea izolării: „I see you standing on the other side/ I don't know how the river got so wide/ I loved you, baby, way back when/ [...] And all the bridges are burning that we might have crossed/ But I feel so close to everything that we lost/ We'll never have to lose it again.// I bid you farewell, I don't know when 111 be back/ They're moving us tomorrow to that tower down the track./ But you'U be hearing from me, baby, long after I'm gone/ FII be speaking of you sweetly from a window in the Tower

of Song". Monotonia apăsătoare a cântecului induce o involuntară seducţie, ce-l face accesibil şi celui care nu înţelege textul.
„First We Take Manhattan" a fost concepută - şi continuă să rămână - ca o piesă cu un puternic conţinut ideologic. Ea marchează debutul unei noi etape în creaţia lui Cohen: coborârea din „turnul de fildeş" al artistului racordat la valorile estetismului pur. în aprilie 1988, la Hamburg, Cohen îşi dezvăluie cât se poate de limpede intenţiile: „Acest cântec face parte dintr-un plan geopolitic". La Toronto, într-un interviu după spectacol, comentează pe-un ton de intensă ironie:
Nu sunt foarte sigur de semnificaţia cântecului, tocmai vin de la Chicago şi a fost o călătorie lungă. Cred că înseamnă exact ceea ce spune. E un cântec terorist. O replică la terorism. Există în terorism ceva ce-am admirat întotdeauna: faptul că nu există nici alibiuri, nici compromisuri. Dar nu-mi place când se manifestă pe plan fizic - îmi displac activităţile teroriste. Ceea ce-mi place e Terorismul Psihic. îmi aduc aminte de un poem splendid al lui Irving Layton, pe care am să-l parafrazez : „Ei bine, voi aruncaţi din când în când câte un avion în aer şi omorâţi câţiva copii. Dar ce ne facem cu teroriştii Isus, Freud, Marx, Einstein? întregul pământ încă se cutremură..."
Aceste cuvinte intră într-o stranie rezonanţă cu ceea ce s-a întâmplat pe 11 septembrie 2001. La sfârşitul acelui an, Cohen se vede confirmat în obsesiile sale. într-un dialog pe Internet, el afirmă fără nici un ocoliş : „Cântecul poate fi înţeles ca studiul minţii unui extremist. Acum, în 2001, pare a fi oarecum un cântec mai bun decât înainte, aşa că am să continui să-l interpretez de fiecare dată când o vor permite împrejurările".

într-adevăr, portretul teroristului e de-o înspăimântătoare acurateţe ideologică, religioasă şi rasială : „Fm guided by a signal in the heavens/ Fm guided by the birthmark on my skin/ Fm guided by the beauty of our weapons/ First we take Manhattan/ Then we take Berlin.// You loved me as a loser/ But now you're worried that I just might win/ You know the way to stop me/ But you don't have the discipline./ How many nights I prayed for this to let my work begin/ First we take Manhattan, then we take Berlin". Intuiţie poetică sau studiu atent al mersului lumii spre propria auto-distrucţie ?
Patru dintre piesele de pe album - „Ain't No Cure For Love", „Everybody Knows", „Fm Your Man" şi „I Can't Forget" aparţin liniei obişnuite a creaţiei lui Cohen. Diferenţa faţă de piesele anterioare constă în îndrăznelile de limbaj — ele sunt parte a reinventării discursului amoros, care-a renunţat la solemnitatea tradiţională în favoarea abordării dezinhibate, la limita indecentului chiar. „I need to see you naked in your body and your thought", „I see your bracelets and your brush", „Everybody knows you've been faithful, give or take a night or two", „There are so many people you just had to meet without your clothes", „Everybody knows that the naked man and woman/ Are just a shining artifact of the past", „FII howl at your beauty like a dog in heat", şi multe altele, sunt imagini de-o forţă sexuală fără precedent în creaţia lui Cohen. Maladiile vetuste ale baladistului melancolic sunt înlocuite, după gustul vremii, de agresiunea unui Casanova care-a învăţat toate trucurile abordării femeii-pradă.
Fm Your Man a reuşit, cu aceste ajustări, combinaţii şi schimbări de strategie, să devină primul disc comercial de real succes al artistului. La cincizeci şi

cinci de ani, Leonard Cohen îşi făcea intrarea pe marile porţi ale Pieţei Muzicale - adică la vârsta când artiştii strict contemporani cu el erau, în cel mai bun caz, menţionaţi în lexicoane şi enciclopedii muzicale. Când CBS Records i-a acordat un „glob de cristal" pentru cele cinci milioane de discuri vândute în întreaga lume, cântăreţul a replicat cu umor: „Am fost întotdeauna emoţionat de modestia interesului pe care mi l-au arătat". O ironie valabilă în ambele direcţii.
149

Verticala, ocolul

LEONARD COHEN

THE FITTURE

LEONARD COHEN
The Future
The Future
Waiting For The Miracle
Be For Real
Closing Time
Anthem
Democracy
Light As The Breeze
Always
Tacoma Trailer
Sony Music Entertainment / Columbia,
New York, N.Y, 1992

În legătură cu *The Future,* albumul din 1992 al lui Leonard Cohen, am amintiri directe şi informaţii aşa-zise „de la sursă". Mă găseam în Statele Unite şi mă vedeam aproape zilnic cu un personaj pe cât de fantast, pe atât de seducător. Leon Wieseltier era atunci (cum e şi azi) directorul literar al săptămânalului washingtonian *The New Republic* şi ne apropiase pasiunea comună nu doar pentru câţiva autori de cărţi, ci şi pentru câţiva cântăreţi. Ne descoperiserăm fani ai lui Van Morrison şi-ai lui Leonard Cohen şi, de câte ori se ivea prilejul, ne dădeam replici cam în genul în care, în Grecia, după apariţia discului *Fm Your Man,* oamenii se abordau pe stradă cu un „First, We Take Manhattan", la care se răspundea, cu zâmbetul până la urechi, „Then We Take Berlin".
Intr-o zi, prin martie, Leon a dispărut din oraş şi vreo două săptămâni nu l-am mai văzut. Când, reîntâlnindu-ne, a zâmbit misterios, am bănuit că e vorba de una din faimoasele lui escapade. „Ei, unde-ai fost de data asta?" „N-ai să ghiceşti niciodată. Am stat două săptămâni în California. Priveşte !" Din adâncul şi aglomeratul sertar al biroului a scos un plic, plin cu fotografii. Majoritatea erau făcute într-un apartament, câteva pe stradă. Personajele, trei la număr, îmi erau extrem de cunoscute, direct sau din alte imagini: Leon Wieseltier, actriţa Rebecca de Mornay şi... Leonard

Cohen.
La fel de amuzat-misterios, după câteva secunde de explorare febrilă a sertarului, a pus pe masă şi-o casetă audio: „Cântece de pe noul lui disc. Se va numi *The Future* şi probabil nu va mai scoate altul. Observi ironia, nu? *Viitorul* - adică Neantul!".
In săptămânile şi lunile următoare am ascultat până aproape de intoxicaţie acele piese: patru sau cinci la început, apoi câte una nouă la fiecare trei--patru săptămâni. Triumfător, Leon îmi înmâna periodic o nouă casetă cu melodiile albumului, pe măsură ce le primea el însuşi de la Cohen. Cu o singură excepţie - „Tacoma Trailer" - ele sunt identice cu cele de pe discul *The Future,* lansat la sfârşitul lui 1992. Piesa de care vorbesc, de o extraordinară simplitate, aproape monotonă, se intitula „Helen's Theme. Incidental Music" şi fusese înregistrată de Cohen la pianul de acasă. în varianta „oficială", ea sună oarecum pompos, deşi ceva din aerul ei enigmatic, din tristeţea primordială, fără speranţă, s-a păstrat. Cu toate că

melodia e aceeaşi, efectele „savante" ale lui Bill Ginn şi Steve Croes au ucis — cel puţin pentru mine — frumuseţea şi căldura unui cântec în care, deşi nu auzeai vocea lui Cohen, îi simţeai respiraţia.
Nu se poate scrie despre acest album a lui Leonard Cohen fără a menţiona personajele care-l înconjurau în perioada compunerii pieselor. Dintre ele, Rebecca de Mornay, blonda cu privire de oţel, specializată în roluri demonice (vezi *The Hand That Rocks The Cradle,* în care interpretează o *nurse* dementă sau *Cei trei muşchetari,* unde o întrupează - pe cine alta?! - pe Milady etc), va avea un rol primordial. De altfel, discul stă sub semnul ei, nu numai pentru că i-a fost producătoare, ci şi datorită dorinţei exprese a lui Cohen de a-i dedica albumul: fragmentul din „Geneza", aflat pe coperta interioară, are o adresare cât se poate de directă:
înainte de a-şi termina gândul, iată, Rebecca [...] a ieşit cu ulciorul pe umăr. Fecioara era foarte frumoasă la chip. [...] A coborât la izvor, şi-a umplut ulciorul şi a luat-o înapoi spre casă. [...] „Dă-mi să beau puţină apă din ulciorul tău." Ea a răspuns: „Bea, domnul meu". Şi s-a grăbit, a coborât ulciorul pe braţ şi i-a dat să bea. Şi s-a grăbit să verse ulciorul în adăpătoare, apoi iarăşi a alergat la izvor, ca să scoată apă. Şi a adăpat toate cămilele *(Septuaginta,* Geneza, 24).
Succesul imens din 1992 (şi din anii următori) nu vine chiar din senin. Sutele de concerte susţinute în această perioadă (de regulă, în săli mici, de numai câteva sute sau mii de locuri, dar întotdeauna ticsite), filmele care i se consacră - între ele, producţia BBC din 1988, *Songs From The Life Of Leonard Cohen* -, documentarul-spectacol *Austin City Limits,* prezenţa

la marile show-uri de televiziune (între care cel al lui David Sanborn, în care a cântat în duet cu genialul saxofonist Sonny Rollins), reimprimarea tuturor albumelor în format digital, inclusiv *Various Positions,* pentru piaţa americană, au fost trepte urcate cu neaşteptată uşurinţă. Vedetă rock la vârsta când încep să se instaleze reumatismele, Leonard Cohen contrazice încă o dată modelul clasic al artistului binecuvântat de soartă.

Dezechilibrul din viaţa personală a continuat însă şi în această perioadă de indiscutabil boom al carierei sale. Femeile vin şi pleacă, trecând ca printr-o gară fără impiegat. La începutul lui 1990 se despărţise definitiv de Dominique Issermann şi cam tot atunci Suzanne îl mai dă o dată în judecată, somându-l să împartă banii. în ciuda acestor experienţe dramatice, nevoia de femei îi rămăsese la fel de acută ca-n prima tinereţe. însă, în felul în care înţelegea el relaţiile, era aproape imposibil de găsit cineva dornic să-i satisfacă infinitele, insuportabilele capricii: „Cerea partenerei implicare totală, dar el nu oferea nimic în schimb. Voia intimitate, dar voia să-şi păstreze şi libertatea. Era depresiv şi vulnerabil şi îşi întrebuinţa farmecul ca pe o lamă de sabie. Zen şi amor, zen şi Prozac, zen şi orice altceva îi exorcizau pentru o vreme demonii" (Nadei, p. 253). O ecuaţie existenţială nu doar complicată, ci şi greu de suportat.

Uzul şi abuzul de medicamente din anii '80 lasă urme adânci. „Nu mai am *piele* psihică", i se confesează el unui prieten. Una dintre femeile care au avut curajul să-i înfrunte demonii în acea perioadă, Sean Dixon, scrie lucruri terifiante despre artistul ce părea cu totul rupt de lume, ce petrecea ore în şir lângă micul lui sintetizator, fără să vorbească, să bea ori să

mănânce : „îl scoteam cu forţa la prânz, dar stătea în faţa mea ca un *zombie,* murmurând în barbă cuvinte fără şir. Apoi, din când în când, recita poezii". Aflând despre căderea zidului Berlinului, despre înlăturarea lui Ceauşescu, despre sfârşitul comunismului, a comentat în felul următor: „E iadul, scumpa mea, iadul. Nici nu ştii ce-o să se întâmple. Va fi foarte întuneric. Multe lucruri rele se vor petrece. Crede-mă!" (Nadei, p. 254).

Prima piesă a albumului, care-i dă şi titlul, e transcrierea stării mentale confuze în care se află. Pesimismul neţărmurit, umoarea neagră nu sunt însă ale cuiva care a renunţat să observe realitatea. Dimpotrivă, toate marile obsesii ale momentului, violenţa, corupţia, nebunia, nonsensul, refuzul normalităţii sunt reţinute ca părţi ale noului fel de exista al lumii. Haosul din propria sa viaţă e doar prelungirea lipsei de ordine a lumii. Refuzul exteriorităţii e ilustrat de faptul că-şi transformă casa din Los Angeles în birou pentru afaceri, studio de înregistrări şi loc de meditaţie : lumina intră prin ferestrele mari cu întreaga ei violenţă, încălzind un spaţiu mobilat sumar:

Covoare greceşti sau orientale sunt răspândite peste tot, însă în fiecare din cele patru încăperi principale nu se află decât câte o masă de lucru, un scaun şi un telefon. Pereţii sunt albi şi goi. într-unui dintre birouri se află un dulap pentru dosare, iar faxul şi maşinile de scris sunt îngrămădite într-o fostă cămară. Biroul lui Cohen, din spate, e la fel de gol, singura notă distinctivă fiind contrastul dintre masa-birou de lemn uriaşă, şi scaunul ergonomie, high-tech. La primul etaj, în fostul salon, se află un pian neacordat. Pe perete, un steag mare, auriu, roşu şi galben, cu patru pătrate maro, reprezentând cele patru adevăruri nobile ale budismului. Cohen făcuse

drapelul pentru a optzeci şi cincea aniversare a lui Roshi. (Nadei, p. 257)

Succesul albumului e asigurat, pe lângă împrejurările deja menţionate (aportul lui Jennifer Warnes şi-al noii generaţii „alternative"), de-o întâmplare politică. 1992 a fost, în Statele Unite, an al alegerilor prezidenţiale. Democraţii se aflau pe cai mari, după trei mandate neîntrerupte ale republicanilor. Bill Clinton candida cu şanse foarte mari, astfel încât membrii partidului au pus la bătaie totul, inclusiv enormul aparat de propagandă din mediile artistice. Fără a avea permisiunea lui Cohen, cântecul „Democracy" a fost literalmente „pompat" în urechile ascultătorilor, prin mii de posturi de radio.

în hărmălaia asediului Casei Albe, nimeni nu avusese, desigur, timp să asculte şi textul. Ar fi constatat că se petrecuse un fenomen similar celui ce-l avusese drept erou pe Bruce Springsteen şi bitul său, „Born In The USA", ajuns nu se ştie cum, un fel de cântec patriotic. In ciuda versurilor care descriau dezamăgirea în faţa unei Americi mercantile, dezeroizate, a decăderii moravurilor, a cinismului, a urii, ritmul agresiv a indus senzaţia c-ar fi vorba de un cântec „mobilizator"! într-adevăr, nimic mai departe de ideea unui slogan al Partidului Democrat decât textul lui Cohen: „It's coming through a crack in the wall/ on a visionary flood of alcohol;/ From the staggering account/ of the Sermon on the Mount/ which I don't pretend to understand at all/ it's coming from the silence/ on the dock of the bay/ from the brave, the bold, the battered heart of Chevrolet/ Democracy is coming to the USA".

în intenţia lui Cohen, „Democracy" e o meditaţie pe marginea marilor schimbări politice ale lumii. Inspirat

de căderea Zidului Berlinului, el se vrea un cântec despre noul început al umanităţii: o poveste fără un „afară" sau „înăuntru", despre o societate ideală, în care „masele ar cita din Shakespeare şi-ar asculta Mozart". Un univers condamnat la autodistrugere prin asumarea utopiei şi chiar la un soi de ridicol. Epoca în care el propune astfel de variante e cea a rapului, a dezarticulării limbajului şi a frângerii coerenţei lumii. Cântecul se leagă de ideea din piesa titulară, „The Future", construită pe sugestia unui vers din William Butler Yeats, „the centre cannot hold" („centrul nu va rezista"), din faimosul poem „The Second Coming" („Turning and turning in the widening gyre/ The falcon cannot hear the falconer/ Things fall apart; the centre cannot hold;/ Mere anarchy is loosed upon the worid,/ The blood-dimmed tide is loosed, and every-where/ The ceremony of innocence is drowned; /The best lack all conviction, while the worst/ Are full of passionate intensity").

„A doua venire" e de fapt metafora ultimei căderi: a iremediabilului, a neputinţei de a crea un mecanism spiritual al Revelaţiei. Cohen împrumută ceva din patosul luminos al „poeţilor minori" (n-a reuşit, după propria mărturisire, să-i „interiorizeze" pe cei mari, pe Shakespeare, pe Dante, pentru care sensibilitatea lui s-a dovedit „neîncăpătoare"), al visătorilor resem-naţi, al iluminaţilor sfârşiturilor de civilizaţii. „The widening gyre", metafora lui Yeats, descrie foarte bine intenţiile lui Cohen: creaţia nu e un zbor pe verticală, o încercare de a anula ordinea lumii, ci defrişarea necontenită, prin ocoluri infinite, a realităţii.

Când ajungi să se scrie despre tine, biet baladist rătăcitor ce-şi câştigă existenţa ciupind corzile chitarei, şi în *The Wall Street Journal,* înseamnă că s-a schimbat

ceva în ordinea lumii. într-adevăr, artistul cauzelor pierdute, al lamentourilor melancolice e luat în seamă pentru inovaţiile sale: pentru „dibăcia" întrebuinţării sectorului de coarde şi pentru pregnanţa corului feminin (Jennifer Warnes şi Julie Christensen, pe de o parte, Anjani Thomas, Perla Batalla, Peggy Blue, Edna Wright şi Jean Johnson, pe de alta, s-au integrat perfect în atmosfera muzicală impusă de Cohen), pentru aranjamentele muzicale mult mai flexibile decât pe discul anterior. Recenzentul lui *The Wall Street Journal* remarcă însă şi elementele de continuitate: „poeticitatea textelor, punctul de vedere oblic, licărul speranţei, câte o întorsătură obscenă pe ici, pe colo". Se insistă şi pe noua caracteristică a vocii lui Cohen, „un bas şoptit" care mai mult spune decât cântă.
Culmea culmilor, *Financial Post,* o altă publicaţie atipică, de la care nu te-ai fi aşteptat să se ocupe cu zădărniciile unui bard rupt de marile probleme ale lumii, scrie aplicat despre „capacitatea artistului de a înfige imaginile descriptive direct în viscere", despre „imaginile vii, tulburătoare", dar şi despre includerea pe disc a unor piese („Anthem" sau „Be For Real") exterioare universului cohenian. O judecată ponderată care dovedeşte că distanţa dintre cei ce evaluează pieţele financiare şi inefabil nu este chiar atât de mare!
S-a vorbit cu egală îndreptăţire de încercarea lui Cohen de a depăşi faza pesimismului absolut, prin intruziunea unor discrete raze de speranţă. Nota dulce-amăruie din unele piese constituie încercarea compozitorului de a risipi atmosfera cernită, de a mai da lumii măcar o şansă să scape de disperarea furibundă în care s-a scufundat. Câteva dintre piese - tocmai cele contestate mai sus - par a fi parte a scenariului sesizat de recenzenţi. Aceasta nu implică o schimbare

radicală a poeticii coheniene, ci mai degrabă efortul de a remodela, de a întineri un tipar mental ce începuse să-şi epuizeze resursele. Ameninţat de vetusteţe, compozitorul s-a deplasat instinctiv înspre o zonă măcar în aparenţă a liniştii şi speranţei.

Tim de Lisle, într-un articol din *The Independent,* apărut în noiembrie 1992, făcea o observaţie privitoare la admiratorii lui Cohen care spune multe despre însuşi idolul lor: ar fi vorba de nişte „posedaţi" care nu aşteaptă „în mod automat tot ce e mai bun". Nişte indivizi, aşadar, cu gustul eşecului, al căderii, al înfrângerii - adică o combinaţie de masochişti şi filosofi antidepresivi, pentru care fiecare lucru bun e foarte bun, iar unul foarte bun e excepţional. Dacă jurnalistul are dreptate, acest mecanism psihologic ar explica numărul în creştere al fanilor lui Cohen: nimeni nu-l părăseşte, pentru că nimeni nu aşteaptă prea mult de la el!

Ascultând de nenumărate ori discul *The Future,* cred că am înţeles secretul succesului şi persistenţei artei lui Cohen: autorul nu mizează totul pe o singură componentă a cântecelor. Nici melodia, nici textul, nici orchestraţia - şi cu atât mai puţin vocea - nu sunt elemente de sprijin exclusiv: piesele dau impresia unor vagoane ce se deplasează pe patru sau cinci linii mobile simultan. Greutatea se dispersează altfel decât la creatorii obişnuiţi: când unul dintre planurile de greutate e suprasolicitat, intră în acţiune al doilea, apoi al treilea, până când mesajul a ajuns la ţinta propusă.

„The Future", „Waiting For The Miracle" şi „Democracy" alcătuiesc o primă triadă a cântecelor pe care le accepţi aproape de la cea dintâi audiţie. Tematic, ele cresc dintr-o aceeaşi rădăcină, din revolta unui

vizionar contrazis de mersul împleticit al lumii spre dezastru. „The Future" debutează în forţă, violent chiar, prin exprimarea frustrării unui personaj care a pierdut totul („Give me back my broken nights, my secret room, my secret life..."), dar ale cărui valori nu aparţin deloc zorilor luminoşi ai omenirii. Vocea deliberat cavernoasă aparţine unui demon ce-şi clamează dreptul la supremaţie pe ruinele unei civilizaţii, şi nu unui salvator al ei. E lumea singurătăţii absolute, a torturii, a controlului nemilos, a naţiunilor ruinate, a fantomelor şi a focurilor pe drum, a „codului valorilor occidentale". E lumea lui Charles Manşon în care căinţa a dispărut de mult, înlocuită de setea animalică de a distruge: „Give me crack and anal sex/ Take the only tree that's left/ and stuff it up the hole/ in your culture/ Give me back the Berlin wall/ give me Stalin and St. Paul/ I've seen the future, brother:/ it is murder". Sub aceste auspicii, „miracolul" anunţat în piesa următoare a albumului e firesc să fie tot unul al falselor valori. Mâinile legate, mândria rănită, tristeţea fără remediu, Sahara gândurilor şi a sentimentelor sunt singurele realităţi ale universului captiv investigat totuşi cu delicateţe. Piesa poate fi ascultată şi ca un cântec de dragoste, ca o încercare de a depăşi barierele existenţei trăite în eroare şi păcat. într-o lume a valorilor pervertite („The Maestro says it's Mozart/ but it sounds like bubble gum") doar dragostea mai poate salva ceva. învăluitoare, mai mult şoaptă decât rostire plină, vocea lui Cohen e admirabil sprijinită de Anjani Thomas, care a înţeles perfect intenţiile compozitorului: să vorbească despre iubire în termenii unei apocalipse dorite, a autodistrucţiei senzuale şi a topirii energiilor vitale în frumuseţea presimţită, dar aproape de neatins, a iubirii: „Waiting for the miracle/

There's nothing left to do/ I haven't been this happy/ since the end of World War 11/ Nothing left to do/ when you known you've been taken/ Nothing left to do/ when you're begging for a crumb/ Nothing left to do/ when you've got to go on waiting/ for the miracle to come".
Vioara, mandolina, precum şi o secţie ritmică îndulcită de filtre, dar şi de plasarea vocii în planul al doilea, conspiră cu infinită graţie la crearea unei atmosfere atemporale: singura preocupare pare a fi încercarea de a camufla sacrul şi sexualul, dorinţa şi sfinţenia. Aspiraţia la frumuseţe şi calm e subminată însă în fiecare clipă de fascinaţia valorilor contrarii: „When you're fallen on the highway/ and you're lying in the rain/ and they ask you how you're doing/ of course you say you can't complain/ If you're squeezed for information/ that's when you've got to play it dumb .7 You just say you're out there waiting/ for the miracle to come". In ciuda moliciunii învăluitoare şi a retractilităţii pe care-o simţi în fiecare măsură şi-n fiecare silabă, „Waiting For The Miracle" e una din cele mai penetrante compoziţii ale lui Leonard Cohen. Ea se aşază, moale şi insidios, într-un colţ al minţii, de unde-ţi controlează stările.
„Democracy" a fost hitul albumului din 1992. Succesul piesei demonstrează în ce măsură superficialitatea receptării poate da naştere unor confuzii benefice. Fără impresia că autorul a dorit să înalţe un imn democraţiei (şi Partidului Democrat american!), probabil că mult mai puţină lume ar fi fost tentată să-l asculte. în realitate, avem de-a face cu unul dintre cele mai vehemente manifeste împotriva superficialităţii lumii - cea americană - care a reuşit să pună sub semnul întrebării finalitatea principalei sale valori.

Democraţia e înfăţişată sub chipul deloc convenţional al invaziei inconsistenţei, al bunătăţii primejduite prin însăşi volatilitatea ei. Din nefericire, conchide poetul, ea aterizează pe solul cel mai primitor cu putinţă, unde superficialitatea şi-a depus de mult germenii: „It's coming to America first/ the cradle of the best and of the worst/ It's here they got the range/ and the machinery for change/ and here they got the spiritual thirst/ It's here the family's broken/ and it's here the lonely say/ that the heart has got to open/ in a fundamental way/ Democracy is coming to the USA". „Be for Real" (compoziţie a lui Frederick Knight) şi „Always" (piesă clasică a lui Irving Berlin) sunt două „implanturi" al căror rol vizează echilibrarea tonalităţii apocaliptice a creaţiei lui Cohen. Acest lucru se întâmplă prin sacrificarea unei anumite fluenţe, prin plierea pe tradiţie. Dar nu în detrimentul unităţii de ton a albumului. S-ar putea ca, apelând la alţi compozitori, Cohen să fi plătit, omagiindu-i, pentru multele omagii care i s-au adus mai ales în perioada anilor '90, lui însuşi. însinguratul, retrasul cantautor înţelegea, în felul acesta, să revină în lumea resimţită atât de rece şi străină.

„Dimensiunea întunecată" a vocii lui Leonard Cohen (plasată de un recenzent de la *New Musical Express* între seducţia masculină a lui Barry White şi nevroza plină de energie a lui Marvin Gaye) şi-a găsit în discul *The Future* cel mai potrivit mod de exprimare: un elogiu adus frumuseţii prin atacul frontal, nemilos al urâtului. Prin descoperirea sacrului în locurile cele mai întunecate ale universului: în sufletul uman.

Trecutul, tăcerea

LEONARD COHEN
Ten New Songs
In My Secret Life
A Thousand Kisses Deep
That Don't Make It Junk
Here It îs
Love Itself
By The Rivers Dark
Alexandra Leaving
You Have Loved Enough
Boogie Street
The Land of Plenty
Sony Music Entertainment / Columbia,
New York, N.Y., 2001

Ora B. Nadei îşi încheie biografia dedicată lui Leonard Cohen pe un ton de cordială fraternizare cu personajul ale cărui nevroze le-a pus în evidenţă în cele mai mici amănunte: „în ciuda disperării neîntrerupte, Leonard Cohen a dus o viaţă de iubiri dezlănţuite, liber în mare parte de obligaţii şi responsabilităţi. O viaţă susţinută de credinţă şi măcinată de depresii" (Nadei, p. 274). Perfect adevărat. Numai că, între plusurile şi minusurile vizibile cu ochiul liber, se întinde spaţiul misterios al creaţiei. In cele din urmă, el dă măsura vieţii artistului, şi nu erorile existenţei cotidiene sau inconsecvenţele din planul biografiei.

De la debut, n-a existat nici o perioadă atât de lungă - între 1992 şi 2001 - în care Leonard Cohen să nu fi scos un album nou. Succesul financiar, de-a dreptul colosal, asigurat de *The Future* îl eliberează de presiuni, de obligaţii şi servituti. Ajuns în jurul vârstei de şaizeci de ani, îşi oferă luxul de-a face doar ce-i place. Stabilit la Los Angeles - unde, în 1992, e martorul direct al sinistrelor evenimente rasiale, care au dus aproape la incendierea oraşului -, nu-şi găseşte de fapt odihna: colosul urban - lipsit de intimitate şi dominat de „amoralitate civică" — îi displace profund. Şi totuşi există două motive esenţiale care-l ţin prizonier acolo: iernile blânde şi templul budist al lui Roshi. Prea ocupat cu „autoreforma", departe de iluziile anilor trecuţi, Cohen încearcă să-şi definească identitatea în raport cu instabilitatea noii lumi în care simte că a păşit. „E foarte primejdios pentru cineva să se descrie drept poet. Cred că sunt doar un autor de cântece trăitor în L.A. şi, cum spunea Serge Gainsbourg despre sine, un fel de pseudopoet. îmi place chestia asta!" Deşi budismul zen îndeamnă la cumpătare, la modestie, reprimând orgoliul şi suprimând aroganţa, refuză puţine onoruri şi nu descurajează omagierile care nu contenesc să se reverse asupra lui. Recunoaşterea ca artist, ca poet, îi procură, dintre toate laudele, cea mai mare plăcere.

Chiar dacă vreme de câţiva ani nu compune aproape nimic, în 1994 se ocupă de editarea unui album cu piese din concert, *Cohen Live.* Avea să fie un fel de bilanţ al deceniilor de căutări, realizări şi triumfuri: „E vorba de nişte vechi cântece pe care-am încercat să le pun în pas cu moda. Vocea s-a îngroşat, după cincizeci de mii de ţigări", avea să comenteze artistul. Tot atunci,

un grup de vechi prieteni (nume unul şi unul: Joan Baez, Judy Collins, Allen Ginsberg, Kris Kristofferson, Phil Spector etc.) îi dedică o carte-album, *Take This Waltz,* în care scriu despre el ca despre unul dintre numele mari ale istoriei artei contemporane. Dintr-o similară devoţiune au ieşit şi două culegeri de cântece ale sale interpretate de personalităţi precum Billy Joel, Bono, Sting, Elton John, Peter Gabriel, Don Henley, Willie Nelson, Aaron Neville. Titlurile sunt, ele însele, pline de sugestii: *Tower Of Song* şi *I'm Your Fan.*
Dincolo de aura ce i se aşază pe frunte - mai degrabă fără voia, decât cu voia sa -, pesimismul rămâne parte de nezdruncinat a existenţei cotidiene. Deşi după 1993 trăieşte, practic, în mănăstirea lui Roshi, ducând viaţa unui călugăr de rând, iradiază în jurul său o fervoare spirituală cum nu mai trăise din tinereţe. Meditează, scrie, căutând cu încăpăţânare izolarea - ca-n vremurile când, la Hydra, i se întâmpla să nu scoată zile la rând nici un cuvânt şi să nu întâlnească pe nimeni. De data aceasta, viaţa de vagabond se reduce la spaţiul limitat a două încăperi sărăcăcioase, pe care le goleşte periodic, într-o irepresibilă dorinţă de a lua totul de la început: „Singura nevoie pe care-o simt în clipa de faţă e să pun totul pe hârtie. Nu simt c-aş fi cântăreţ sau scriitor. Sunt doar o voce, un jurnal viu".
Impactul filosofiei zen asupra existenţei sale trebuie înţeles, cred, şi în termenii unei autoterapii. Nevroza lui Cohen nu e o simplă fantezie a unui personaj ce se vrea, exhibându-şi rănile, în centrul atenţiei. El e chiar neadaptatul ce caută spaţiile largi ale spiritului, de vreme ce nu le-a putut îmblânzi pe cele mai mici, ale trupului. Cu permisivitatea lui extraordinară, cu

simplitatea şi antidogmatismul său, budismul se potriveşte ca o mănuşă oricărei conştiinţe tulburate, oricărui căutător de alibiuri morale. într-un plan de adâncime, budismul se întâlneşte cu mişcarea de renaştere religioasă numită hasidism. Cunoaşterea nemediată, contactul direct cu Divinitatea (ca în unele formule ale creştinismului protestant) sunt idei care-i convin de minune lui Cohen: deşi excelent comunicator, el a preferat întotdeauna drumul cel mai lung, „voluptatea austerităţii". Formula găsită pentru a-i descrie viaţa de călugăr spune totul despre atracţia aproape masochistă faţă de un anumit fel de existenţă: obligat să se trezească la trei dimineaţa pentru a merge desculţ spre sala de meditaţie, constată cu o ciudată bucurie: „îmi place la culme. Totul e perfect. Nici că se putea mai rău".
în ciuda anilor petrecuţi în mănăstire, Cohen n-a pătruns cu adevărat în lumea călugărilor, în misterul care-i ţine alături, de veghe lumii şi departe de lume. Lecţia supremă deprinsă de la Roshi e aceea a *supravieţuirii,* pentru că, altminteri, constată că religia zen nu conţine nici un fel de „dogmă" sau „teologie". „De cele mai multe ori, nici nu-mi dau seama despre ce vorbesc", îşi mărturiseşte el perplexitatea. „Dar simţi că ţi se oferă o şansă, un fel de variantă a povestirii lui Hemingway, «Un loc curat şi bine luminat». Un loc liniştit, în care poţi sta şi rezolva toate aceste probleme."
Abia în 1996 devine călugăr cu acte în regulă, luându-şi numele „Jikan", adică „Tăcutul". Situaţie paradoxală, pentru că viaţa îl obligă să vorbească mai mult ca oricând în situaţii publice. I se decernează premii, participă la sărbătorirea unor prieteni (de pildă, la aniversarea celor optzeci şi cinci de ani ai lui Irving Layton), devine referinţă culturală curentă în

nenumărate cărţi şi filme, oferă şi acceptă premii. Dar, mai presus de orice, continuă să compună. Cu o viteză încă mai mică faţă de anii trecuţi, cu o lentoare care, în alte condiţii, ar fi exasperantă. Evaporarea treptată a energiei îşi spune cuvântul, într-un mod paradoxal: micşorarea cantităţii nu implică şi o similară diminuare a calităţii. Albumul care avea să îi apară în 2001, *Ten New Songs,* beneficiază de ajutorul lui Sharon Robinson, coautoare a pieselor şi partener de interpretare. Nu e prea limpede în ce constă colaborarea, pentru că piesele ni se înfăţişează într-o perfectă manieră „cohenianã". Singura notă distinctivă e împingerea, aproape pe plan de egalitate, a lui Sharon Robinson, căreia i s-au alocat suficiente părţi recitative pentru a găsi motivaţia prezenţei sale pe copertă. O cronică transmisă la BBC găseşte de cuviinţă să remarce „tristeţea elocventă", „vocea tabagică", de „bariton uzat", a „celui mai strălucit exemplu de om devenit personaj public odată cu trecerea timpului". In acelaşi timp, comentatorul subliniază noutatea acompaniamentului („startingly contemporary") combinată cu „simplitatea murmurătoare" provenită din tradiţia şansonetei franceze. într-adevăr, uitate sunt ecourile „country & western", abandonată tentaţia pieselor ce se adresează mulţimilor. într-o haină cu totul nouă, mai sclipitoare şi mai sigură de sine, bardul se întoarce la tehnicile comunicării directe, de la om la om, de la sensibilitate la sensibilitate. Cântecul nu mai e un manifest - aşa cum fusese în câteva rânduri chiar pe albumul anterior, *The Future* -, ci o şoaptă. O şoaptă şi un suspin.

Village Voice - o publicaţie îndeobşte ironică la adresa tradiţionalismului — abordează discul lui Cohen din perspectiva a ceea ce e de aşteptat de la un autor care

avea - totuşi! - şaizeci şi şapte de ani. „Contemplativ, nostim, şoptitor" - cam aşa i se înfăţişează recenzentului acest disc introspectiv, coborât în adâncurile unei sensibilităţi ce parcă reînvaţă să se exprime. Deşi la o primă audiţie albumului pare să-i lipsească vitalitatea, reascultat, el oferă o geografie mult mai accidentată decât e tentat să se conceapă. Sunetele ce-ţi păreau vătuite şi firave se înlănţuie după o logică proprie, a şoaptei crescute din propria debilitate şi precaritate.

Ceea ce pare să fie slăbiciunea de structură a albumului se dovedeşte principalul său atu: renunţarea la formulele de expresie energice trimite, mai mult ca oricând, spre semnificaţia textelor. *Ten New Songs* ar fi putut să se intituleze, la fel de bine, *Ten New Essays* sau *Ten New Meditations,* într-atât devine de materială obsesia lui Cohen de a descifra în faţa noastră misterele care l-au măcinat decenii în şir. Fireşte că în corul receptărilor entuziaste s-au strecurat şi câteva contestări - nu doar stridente, ci şi rău intenţionate. A-i reproşa insignifianţa titlului înseamnă a nu înţelege nimic din poetica de-o viaţă a lui Cohen. Probabil că vocea lui sună dogit, că din „melancolia legiunii de frumoşi învinşi, curve cu inimă de aur, beţivi înrăiţi, visători fără speranţă şi alţi nefericiţi" s-a ales praful: ceea ce rămâne e însă mult mai preţios - praful stelar al unei sensibilităţi nealterate. Nici bătrâneţea şi nici ţigările nu figurează în prim-planul acestui album de-o iremediabilă tristeţe, ci sentimentul extincţiei definitive. Al morţii.

într-o altă ordine de idei, e greu de ignorat rolul terapeutic al creaţiei lui Cohen. Piesele compuse în jurul anului 1990 nu sunt cântece folosite ca decor sonor de către cei tentaţi să-şi curme zilele, cum s-a

afirmat de nenumărate ori. Există, înainte de orice, o senzualitate debordantă şi o energie care sunt ale cuceritorului, nu ale sinucigaşului. Ceea ce primează în creaţia sa e romantismul, nu expresionismul, în ciuda imaginilor deprimante ce ţâşnesc aproape din fiecare vers. Există însă altceva, ce poate trece drept transcriere a obsesiilor unui nevrotic: ritmul monoton, rostirea sacadată, simplitatea ireductibilă, ca într-un ritual. Dar toate acestea sunt răscumpărate de căldura vocii, de romantismul niciodată perfect camuflat şi de dorinţa de a seduce. Or, nici una din aceste trăsături nu sugerează sinuciderea.

Nu ştiu câtă lume a observat, dar un vers - „Firi back on Boogie Street" - apare în două din cântecele de pe discul *Ten New Songs.* Mai întâi în „A Thousand Kisses Deep", al doilea cântec al albumului, („I'm turning tricks, I'm getting fixed/ I'm back on Boogie Street"), iar apoi în penultima piesă, intitulată chiar „Boogie Street". Prin sonoritatea stranie (boogie - eventual în varianta boogie-woogie — e o formă muzicală ritmată, întrebuinţată adeseori în jazz), sintagma induce ideea unui spaţiu al ciudăţeniilor, al unei lumi în derivă. într-un interviu din revista *Chorus,* Cohen confirmă ideea:

E o imagine care evocă eşecul, „bulevardul iluziilor pierdute", o imagine a vieţii de fiecare zi, cu ezitările şi deziluziile ei. Există în realitate o stradă cu numele acesta, în Singapore. O stradă foarte atrăgătoare, de unde poţi cumpăra discuri piratate. îmi aduc aminte că am trecut pe acolo după un turneu în Australia. Am fost aproape ofensat că nu am văzut şi discurile mele. L-am întrebat pe vânzător, care a adus imediat o cutie în care se afla întreaga colecţie a înregistrărilor mele - inclusiv cele pe care nu le mai poţi găsi nicăieri. Se vindeau la

preţul de un dolar. Seara, strada devine unul dintre cele mai *fierbinţi* locuri ale zonei. E o stradă a sexului şi-a tuturor dezamăgirilor aduse de această activitate, o dezamăgire cu atât mai crudă cu cât eşti mai bătrân, aşa cum se întâmplă cu mine.
întregul album stă, de altfel, sub semnul unei similare zbateri existenţiale, între viaţa obişnuită şi dragostea neobişnuită. „Ceea ce vedeam nu era, de fapt, prostituţie", declară Cohen într-un alt loc. „Era mai degrabă o reciprocă disponibilitate. Boogie Street e pentru mine un loc al muncii şi al dorinţei" — un loc unde normalitatea îşi relevă virtuţile tocmai prin contrariul său. Dragostea, în multiplele ei forme, rămâne obsesia de căpătâi şi a acestui album. Supravieţuirea însăşi - obsesie de lungă durată a lui Cohen - e posibilă doar în interiorul unei valori mai mari, care este dragostea. Fireşte, o dragoste înţeleasă diferit faţă de modalităţile consacrate: o dragoste piezişă, adeseori o dragoste himerică, o dragoste creatoare de angoase.
„In My Secret Life", marele succes al discului, construieşte identitatea unui îndrăgostit ce trăieşte dublu, în realitatea diurnă, dar şi în imaginarul pustiit al unei iubiri apuse. Antagonismele morale, nesiguranţa cu văluriri nevrotice, frica de risc, ambiguitatea sunt realităţi la care *vocea* nu ştie, nu vrea şi nu poate să răspundă. Duplicitatea nu e decât forma întâmplătoare prin care se exprimă de fapt confuzia, dezamăgirea şi durerea: „I smile when Fm angry/ I cheat and I lie./ I do what I have to do/ To get by/ But I know what is wrong/ And I know what is right/ And Fd die for the truth/ In My Secret Life. [...] I bite my lip./ I buy what Fm told/ From the latest hit/ To the wisdom of old/ But

I'm always alone./ And my heart is like ice./ In My Secret Life".
Aluzia culturală şi amintirea se unesc pentru a alcătui în „A Thousand Kisses Deep" una dintre cele mai complexe piese ale albumului. Referinţa la un celebru poem al lui Robert Frost, „Stopping By Woods On a Snowy Evening", instituie un ambient magic, de reverie şi abandon, fisurate însă de ameninţarea unor primejdii nenumite. „Your invincible defeat" - o sintagmă memorabilă - sugerează precaritatea universului mental şi vulnerabilitatea poziţiei pe care se plasează - cu vinovat consimţământ - autorul: „The ponies run, the girls are young/ The odds are there to beat/ You win a while, and then it's done -/ Your little winning streak./ And summoned now to deal/ With your invincible defeat,/ You live your life as if it's real/ A Thousand Kisses Deep// I'm turning tricks, Fm getting fixed,/ Fm back on Boogie Street/ You lose your grip, and then you slip/ into the Masterpiece/ And maybe I had miles to drive/ And promises to keep/ You ditch it all to stay alive,/ A Thousand Kisses Deep".
Plasarea componentei senzuale în adâncime şi nu în planul de suprafaţă vorbeşte despre obsesia secretului - prezentă şi în cântecul anterior -, dar mai ales despre inevitabilul eşec. Nu te poţi sustrage căderii, aşa cum nu poţi evita moartea. Materializată din întuneric, melodia îndeamnă să iei în serios posibilul, eluzivul, precarul:
Fireşte că trebuie să-ţi trăieşti viaţa ca şi cum ar fi reală, dar realitatea fundamentală se află dincolo de înţelegerea umană. Astăzi ştim multe despre mecanismul Umanului, îi decodăm genele, dar nimeni nu-ţi poate spune care e adevăratul înţeles al Străzii Boogie.

Poţi doar avea sentimentul că-ţi scapă totul. în cele din urmă e un sentiment instructiv, care ne poartă înainte. Dintr-un impuls filosofic s-a născut şi cântecul următor al discului, „That Don't Make It Junk". Problema ridicată e una existenţială şi e rezumată într-o afirmaţie tare: „I don't trust my inner feelings/ Inner feelings come and go". Analizând profunzimea sentimentelor, autorul constată că-i e cu neputinţă să le pătrundă esenţa, să le fixeze într-o ramă de semnificaţii anume:

înţelepciunea îţi spune astăzi să rămâi aproape de sentimentele lăuntrice, ca şi cum ar exista, pe de o parte, un „eu" minor sau contingent, şi pe de alta, unul autentic. Experienţa îmi spune că acele sentimente adânci cărora le eşti credincios sunt în realitate la fel de evazive ca şi sentimentele noastre superficiale. De fapt, toate ideile sunt superficiale.

Marele pariu al lui Leonard Cohen e să transpună într-un limbaj accesibil astfel de observaţii ironic-sofisticate. Experienţa budismului se rezumă, în cele din urmă, la această tehnică simplist-pragmatică: la diluarea materiei tari a gândului într-o pastă comestibilă pentru omul de rând. Esenţializat, gândul pe care vrea să-l comunice Leonard Cohen se referă la o sumă de contradicţii, de opoziţii fundamentale care, departe de a se anihila, se potenţează ca nişte *ying* şi *yang* ai memoriei afective: „I know that I'm forgiven/ But I don't know how I know/1 don't trust my inner feelings - Inner feelings come and go// How come you called me here tonight/ How come you bother/ With my heart at all ?/ You raise me up in grace/ Then put me in a place/ Where I must fall".

Căldura melodică, orchestraţia admirabilă, perfecta funcţionare a secţiunii ritmice - redusă la rolul unui comentariu dulce, lipsit de orice agresivitate - învăluie întregul disc într-o atmosferă de vis risipit deasupra unui spaţiu nici real, nici imaginar. Cu excepţia primei piese, „In My Secret Life", care confirmă stratagema lui Cohen a „începuturilor în forţă", cântecele se derulează în ritmul molcom al unei caravane ieşite din spaţiu şi din timp. Legănarea blândă, plutirea graţioasă dau aproape impresia unei utopii sonore, din care tot ce e neplăcut, strident sau agresiv a fost eliminat. E o căldură care vine de departe, dintr-un spaţiu ireal - ce-i drept, vizitat arareori de Leonard Cohen.

Al doilea mare succes al discului, „Alexandra Leaving", a beneficiat de una dintre cele mai îndelungate perioade de creaţie - şaisprezece ani: „L-am început pe insula Hydra, în 1985. Prima variantă a dispărut într-un sertar până am redescoperit-o la începutul anilor '90, iar la sfârşitul anilor '90 am început din nou să lucrez la ea. în primăvara lui 2001 cântecul era gata, însă din numeroasele versuri originale au mai rămas doar nouă", a declarat compozitorul revistei germane *Focus.* Mai trebuie spus că versurile sunt scrise sub influenţa poemului „Zeul se leapădă de Antoniu" a marelui poet grec Konstantin Kavafis: „Poezia lui m-a influenţat enorm, ani în şir. Chiar şi acum am pe birou o fotografie a lui".

Mărturisirea influenţelor n-ar însemna nimic dacă realizarea n-ar fi pe măsura modelului. „Alexandra Leaving" are o delicateţe, o discreţie şi un rafinament care cuceresc de la prima audiţie. Felul în care Cohen preia sugestiile din poemul lui Kavafis este nu doar surprinzător, ci şi emoţionant. Kavafis se inspirase

din istoriile lui Plutarh, din episodul tragic al asediului Alexandriei de către trupele lui Octavian. în timpul nopţii, Marcus Antonius (eroul poeziei lui Kavafis) aude zgomotele stranii ale celor care părăsesc oraşul de frica duşmanilor. Poemul e o meditaţie asupra pierderii lucrurilor şi fiinţelor dragi, a înfrângerii, ba chiar şi a morţii. Bachus, zeul protector, îl abandonează pe Antoniu, fuga lui simbolizând apropierea deznodământului.

La Cohen, oraşul Alexandria (oraşul iubit, oraşul iubirii) devine o fată, Alexandra. Lecţia însă e aceeaşi: să ştii să renunţi la ceea ce îţi este mai drag. Să nu te împotriveşti destinului, să nu lupţi cu inevitabilul, să nu te laşi doborât de laşitate - iată învăţămintele transmise de Antichitate, prin Kavafis (în 1911), şi acum prin Cohen: „As someone long prepared for this to happen/ Go firmly to the window. Drink it in./ Exquisite music. Alexandra leaving./ Your firm commitments tangible again.// As someone long prepared for the occasion;/ In full command of every plan you wrecked -/ Do not choose a coward's explanation/ that hides behind the cause and the effect// And you who were bewildered by a meaning;/ Whose code was broken, crucifix uncrossed/ Say goodbye to Alexandra leaving/ Then say godbye to Alexandra lost".

Am o afecţiune specială pentru cântecul „Love Itself' (dedicat lui Leon Wieseltier), crescut din fragmentele de linişte ale albumului anterior, *The Future.* Atmosfera de profundă linişte mentală, de lume scufundată în tăcere şi uitare, e de fapt înşelătoare: textul contrazice aparenta armonie a universului luminos. N-am fost decât martorii încremeniţi de frumuseţe ai momentelor magice ale sosirii şi plecării iubirii: momente care durează cât o eternitate - sau poate că nu durează

nici o clipă măcar. „By The Rivers Dark", „You Have Loved Enough" sau deja menţionatul „Boogie Street" sunt indiscutabil nişte perle în această bijuterie a coroanei coheniene care este discul *Ten New Songs.* Un disc ieşit din truda şi disperarea unui artist care ştia că viitorul nu există decât prin schijele - când dureroase, când ameţitoare - ale trecutului.

Lentoarea, hipnoza

LEONARD COHEN
DEAR HEATHER

LEONARD COHEN
Dear Heather
Go No More A-Roving
Because Of
The Letters
Undertow
Morning Glory
On That Day
Villanelle For Our Time
There For You
Dear Heather
Nightingale
To A Teacher
The Faith
Tennessee Waltz
Sony BMG Entertainment, New York, N.Y., 2004

Dear Heather, album pe care Leonard Cohen şi-a propus să-l lanseze în preajma împlinirii a şaptezeci de ani, are toate datele unui cântec de lebădă. „We'll Go No More A-roving" - anunţă, cu o brutalitate căutată, prima piesă a discului. Compozitorul ne transmitea, prin intermediul acestui poem al lui Byron, că ajunsese la capătul drumului. Finalul de etapă, sleirea energiei, încheierea conturilor cu viaţa sunt sugerate de-o manieră categorică. Amenin-ţarea făţişă a renunţării la trecut are valoarea unei declaraţii de război: nimic nu va mai fi ca înainte. Adică nu va mai fi deloc.

Albumul, un jurnal de stări, dorinţe, regrete, amintiri, vise e mai degrabă transcrierea obsesiilor unei voci interioare decât un vehicul de comunicare. închis

în sine, respingând realitatea şi anulând forţa proiectului, compozitorul se retrage în planul al doilea, al tăcerii protectoare şi al iluziilor pierdute. Invocarea lui Byron nu e tocmai întâmplătoare: romanticul răzvrătit din marile sale poeme e, totodată, un strălucit reprezentant al romantismului minor, al poeziei „de stare", al intimităţii fisurate şi-ai sensibilităţii ultragiate. Revendicându-se tradiţiei (veşnic minore!) a poeziei nocturnale, Cohen îşi exprimă neputinţa de-a mai fi un competitor într-o bătălie niciodată câştigată, dar niciodată pierdută pe de-a-ntregul.

In aproape fiecare din albumele lui Cohen există încercări de a stabili dialoguri cu autori sau compozitori de care s-a simţit apropiat. Nicăieri însă ca în *Dear Heather* recunoaşterea datoriilor nu e atât de explicită şi de profundă. Probabil că în anii viitori Cohen va mai da la iveală şi alte compoziţii (în timp ce cartea de faţă intră la tipar, Leonard Cohen lucrează împreună cu Anjani Thomas Ia un nou disc, intitulat *Blue Alert,* anunţat pentru primăvara lui 2006). Dar el nu va mai atinge, probabil niciodată nuanţele testamentare ale lui *Dear Heather.* Aparenta lipsă de vitalitate, disoluţia efectivă a cântecelor — mai mult şoapte decât rostire apăsată -, produc un halou în care vocea, vocea interioară a cântăreţului se aude mai puternic ca oricând.

In ciuda „implanturilor" deja menţionate (versurile lui Byron, Frank Scott sau cele inspirate de folclorul canadian), a ajutorului primit, ca şi compozitor, de la Sharon Robinson şi Anjani Thomas, a omagiului limpede exprimat către Irving Layton, Cari Anderson, A.M. Klein şi Jack McClelland, *Dear Heather* se relevă drept una din cele mai caracteristice produse ale lui

Cohen. Tot ce e mai bun în creaţia sa (versurile, monotonia fascinantă a rostirii, lentoarea irezistibilă) şi tot ce e mai rău (vocea, chitara) se regăsesc într-o formulă deconcertantă pe acest album. Unii recenzenţi au reproşat caracterul experimentalist al aranjamentelor, insistenţa pe sintetizatoare, ceea ce ar împinge creaţiile „în zona gri dintre muzica liniştită, calmă şi *muzak-u*| ieftin de ascensor". E o judecată mult prea aspră, inacceptabilă, oricât de mult am ridica ştacheta pretenţiilor. Deşi nuanţa „testamentară" se impune de la sine, reascultat, albumul dovedeşte că deschiderile de drum nu s-au epuizat în ceea ce priveşte partea componistică. N-am avut deloc impresia că autorul ar abuza de solouri de saxofon - dimpotrivă, mi se pare că acest instrument abia urmează să-şi găsească o potrivită întrebuinţare în muzica lui Cohen. Lentoarea şi discreţia secţiei ritmice (bateria e adeseori înlocuită sau suplinită de instrumente cu coarde, exploatate pe latura vibratilă) cereau un partener de o oarecare stridenţă. Saxofonul tenor al lui Bob Sheppard, ca şi trompeta lui Sar ah Kramer ori flautul lui Paul Ostermayer îndeplinesc rolul de a contrapuncta evidenta inapetenţă pentru o partitură energică a vocii - atât a lui Cohen, cât şi a echipei de fundal, alcătuită din Sharon Robinson şi Anjani Thomas.

Leonard Cohen nu face parte dintre artiştii care să urmărească neapărat comunicarea cu spectatorul. Cântecele sale au un înalt grad de autoadresabilitate: fără a ignora destinatarul, ele au caracteristicile unei voci interioare. Emisia fonică e mai degrabă un exerciţiu de comunicare cu sine. A treia instanţă - ascultătorul - pare adeseori un intrus, un personaj nedorit ce surprinde intimitatea comunicării artistului cu sine. Toate

aceste trăsături - existente încă de la început - s-au radicalizat pe discul *Dear Heather.* Probabil că ele corespund înseşi existenţei lui Cohen, care după 1996, a dus, fără a folosi vreo metaforă, o „viaţă monastică" sută la sută. Recluziunea de la mănăstirea lui Roshi e responsabilă pentru ceea ce unii comentatori au descris drept o „relaxare", iar alţii - indiferenţă şi răceală faţă de propria artă.

Insinuările au mers chiar mai departe: contribuţia lui Cohen la acest album ar fi minimală, greul rămânând pe umerii lui Sharon Robinson. Cu alte cuvinte, Cohen ar fi adoptat poziţia unui *chef* într-un restaurant de lux: prezenţa sa ar fi constat în adăugarea, ici-colo, a câte unei mirodeniii, a câte unei mărunte, dar spectaculoase legume decorative. Dacă am accepta această ipoteză, ar însemna că Sharon Robinson a reuşit să imite atât de spectaculos însăşi maniera de a compune a lui Cohen, încât acesta a devenit inutil ca protagonist al propriului album! Sharon Robinson este fără îndoială o compozitoare talentată. Dar nimic din ceea ce făcuse anterior nu poartă marca şi nu conţine indiciile anvergurii arătate de discul aflat în discuţie.

Astfel de mărunte puneri sub semnul întrebării a albumului *Dear Heather* ţin mai mult de strategia jurnalisticii, pentru care căutarea nodului în papură reprezintă forma de maxim respect pentru cititor. Dar ele n-au nimic de-a face cu conţinutul real al discului. „Poezia experimentală" despre care vorbea Kevin McGowin *{Eclectica,* decembrie 2004) e consecinţa unui mod absolut original de „a pune în pagină" textul: supraimprimările, ecourile, spaţierile sonore, rostirea pe litere sunt angrenaje ale unui arsenal retoric pe care Leonard Cohen l-a explorat cu strălucire.

Dear Heather atrage atenţia asupra unui aspect pe care discurile anterioare, fără să-l fi neglijat, îl abordaseră doar ca temă culturală: vulnerabilitatea. De data aceasta, e vorba de fragilitatea proprie, provocată de vârstă, insecuritate emoţională şi mult prea numeroasele eşecuri ale vieţii. Dacă piesa „Because Of poate fi interpretată şi ca un autoalint, ca un omagiu indirect adus feminităţii, altele precum „To A Teacher" sau „The Faith" sunt concrescute activităţilor din mănăstirea budistă a lui Roshi. Există, firește, o anumită morbiditate a creaţiei lui Cohen, pe care trecerea anilor a aşezat-o într-o montură mai calmă, dar cu nimic mai puţin fascinantă şi mai puţin agresivă.
Bătrâneţea l-a întors pe autor în punctul iniţial al călătoriei pe jumătate iniţiatice, pe jumătate mercantile (Cohen n-a ascuns niciodată că a început să cânte pentru a câştiga bani): în spaţiul poeziei, al expresivităţii literare. Chiar dacă - admiţând că - vocea lui nu mai e ce-a fost, rămân în „recitările" de pe disc, pregnanţa şi timbrul şi ecoul unei baritonalităţi atotbiruitoare. Nu e vocea unui bărbat bătrân, ci a unui bărbat care ştie să confere bătrâneţii o nouă masculinitate. Tema seducătorului - cândva, o constantă a textelor sale - a devenit o temă a vocii înseşi: ea cucereşte prin emoţionalitatea intrinsecă, prin surpriza de a aborda aceleaşi vechi teme ale lipsei de măsură, ale risipei, eşecului, ale ne-înţelepciunii, cu armele înţelepciunii ultime.
Din acest motiv, e greu să spui cu toată convingerea că *Dear Heather* e alcătuit dintr-o succesiune de scrisori de dragoste sau dintr-o înlănţuire de rugăciuni. Religiosul nu trebuie însă interpretat doar prin componentele sale metafizice: e vorba de o accepţiune, mai

degrabă estetică, a sublimului transformat în subiect de adoraţie. Orchestrarea pieselor ţine cont de absenţele lui Cohen din prim-planul cântecelor şi de substituirea vocii cândva dominatoare de către grupul Robinson-Anjani. E o orchestrare ce aminteşte doar vag de vremurile când viziunea compozitorului asupra lumii era o variantă a Apocalipsei şi când femeia juca, pe rând, rolul îngerului Exterminator şi al Sfintei Tămăduitoare.

Trebuie, de asemenea, semnalată diferenţa de structură dintre discul de faţă şi „construcţiile" muzicale anterioare ale lui Cohen: celelalte albume erau construite fie pe ideea circularităţii, fie pe aceea a acumulării de sensuri, a ierarhizării atent stabilite. Acum, spontaneitatea alăturărilor joacă un rol decisiv, convergând înspre ideea unui puzzie, în care improvizaţia în stil jazz şi ecourile folclorice alcătuiesc o pastă muzicală dacă nu uniformă, măcar plină de senzualitate. Repetarea hipnotică a unor versuri, împletirea subtilă a cuvintelor, efectele de ecou, dispunerea savantă a pauzelor de respiraţie ne aşază în faţa unor construcţii sonore de o nesperată prospeţime. Chiar şi atunci când cântăreţul se limitează la recitarea versurilor, subzistă, în memoria noastră, un mecanism gata să se inflameze, trimiţându-ne la vremurile când Leonard Cohen era nu doar un veghetor la „turnul cântecului", ci protagonistul plin de patos şi melancolie al propriilor suferinţe.

Citind cronicile la album, am fost descumpănit să constat cât de diverse sunt nu comentatoriile criticilor, ci lista preferinţelor. Personal, „merg" în direcţia unor piese precum „Undertow", „Morning Glory" sau „Dear Heather" (cineva scria despre aceasta din urmă c-ar

fi „un experiment bizar eşuat", când mie mi se pare un cântec de-o sfâşietoare delicateţe), în care sensibilitatea rănită şi precaritatea existenţială alcătuiesc pânza de păianjen a unui ochi hipnotic în care eşti atras pe nesimţite.
Ajuns la ora marilor recapitulări, Cohen face pasul decisiv pe calea asumării deschise a obsesiilor. Albumul e confesiunea directă a unei voci numite „Leonard". O voce pe care o cunoşteam mai de demult, din varianta „epistolară" („Famous Blue Raincoat") sau din aceea joculară („Ballad Of The Absent Mare"). Acum însă vechile ipostaze (bardul, poetul, romancierul, îndrăgostitul) au dispărut, lăsând locul unui bătrân-copil a cărui întreagă senzualitate a supravieţuit în intensitatea privirii înspăimântate cu care vede lumea: „Because of a few songs/ Wherein I spoke of their mystery,/ Women have been / Exceptionally kind/ to my old age/ They make a secret place/ In their busy lives/ And they take me there./ They become naked/ In their different ways/ and they say, «Look at me, Leonard/ Look at me one last time»./ Then they bend over the bed/ And cover me up/ Like a baby shivering" („Because Of).
Or, printr-un efect incontrolabil, tocmai simplitatea vecină cu inconsistenţa, precaritatea şi aparenta lipsă de energie conferă acestei mărturisiri a eşecului o forţă magnetică irezistibilă. Sunetele nu se înlănţuie, ci cad unele peste altele, asemenea unor materiale textile fastuoase, alcătuind o materie sonoră ce te preia în îmbrăţişarea ei plină de tandreţe. Afabilitatea din titlu, intimitatea şi căldura sugerate de formula familiară de adresare a piesei titulare ne trimit într-o zonă a comunicării directe, a interacţiunii umane lipsite de

emfază şi bariere convenţionale. Ar fi, desigur, o exagerare să accentuăm doar latura de comunicare, pentru că o bună parte din cântece sunt piese „de stare". Chiar piesa care dă titul, „Dear Heather", o „patinare" plină de graţie pe cele cinci versuri reluate parcă la infinit, încurajează o astfel de interpretare.
întregul album e construit de altfel pe tehnica anticlimaxului şi a antiteroismului. Punctul de maximă senzualitate — o senzualitate deturnată însă — e atins în piesa citată mai sus, unde memoria şi dorinţa se contopesc într-o imagine de o infinită delicateţe, dincolo de care simţi mai mult tandreţea suavă decât regretul sfâşietor: „Dear Heather/ Please walk by me again/ With a drink in your hand/ And your legs all white/ From the winter". Această mică stampă traduce credinţa în „mitul eternei reîntoarceri", şi nu în banalele „lucruri definitive". „Nu există nimic pe lumea asta care să se numească ultimul cuvânt", scrie Leon Wieseltier într-un comentariu pe marginea albumului, „pentru că peste un moment lumina se schimbă, pagina se întoarce, mângâierea se frânge, gheaţa se topeşte, umbra se stinge, sticla se sparge, vestea soseşte - iar lumea nu va mai arăta ca înainte, lumea nu va mai fi ce-a fost, ca atunci când vorbeai sau scriai sau cântai cuvintele sortite s-o cuprindă şi să-i hotărască înţelesul o dată pentru totdeauna".
Intensitatea redusă a interpretării nu reprezintă însă şi o decădere în ceea ce priveşte originalitatea compoziţiilor. Faţă de creaţiile anterioare, *Dear Heather* pare a fi mai puţin întins, dar nu şi mai puţin adânc. Protocolul presimţit în spatele fiecăreia dintre compoziţii e unul al abandonului, al renunţării, al despărţirii de o întreagă lume construită în câteva decenii de trudă şi sudoare. Frumuseţea mortuară, încremenirea

cuvintelor în ramele fixe ale unor ritmuri parcă defuncte dau impresia unui nesfârşit, veşnic reînceput joc al regăsirii şi despărţirii de lume: „You never liked to get/ The letters that I sent./ But now you've got the gist/ Of what my letters meant./ You're reading them again,/ The ones you didn't burn./ You press them to your lips,/ My pages of concern./ I said there'd been a flood./ I said there's nothing left/ I hoped that you would come./ I gave you my address./ Your story was so long,/ The plot was so intense,/ It took you years to cross/ The lines of self-defense./ The wounded forms appear:/ The loss, the full extent;/ And simple kindness here,/ The solitude of strength./ You walk into my room./ You stand there at my desk,/ Begin your letter to/ The one who's coming next".
într-adevăr, monotonia savant construită a cântecelor-texte ale lui Leonard Cohen se revoltă cu toată forţa lor stinsă, mereu muribundă, împotriva împietririi, a blocării într-un singur sens şi într-o singură imagine. Dinamismul, miza pe valorile active ale lumii n-au fost nicicând un atu al creaţiei lui Cohen. *Bear Heather* atinge însă un nivel al oboselii existenţiale fără precedent. Alegerea poemului byronian, „So We'll Go No More A-Roving" (sub forma prescurtată „Go No More A-Roving"), pentru prima piesă a albumului, reprezintă la rându-i, nu doar un omagiu (nu fusese Cohen însuşi descris drept un „Lord Byron al muzicii pop"?), ci şi o mărturisire a retragerii.
Tonalitatea livresc-intimistă a textelor conferă cântecelor pregnanţa unor scrisori de dragoste material-abstracte fără destinaţie precisă. Ele nu sunt însă nici autoadresate, strategia comunicării făcând parte din însuşi „secretul de fabricaţie" al compoziţiilor. Puritatea sunetului, frumuseţea aproape palpabilă a melodiilor

în care discerni „înţelepciunea tăcută" şi ecoul înfundat al „zarvei cotidiene" anulează micile rateuri pe care le înregistrează vocea cântăreţului. Conştient că nu mai poate cânta la şaptezeci de ani aşa cum o făcea la debut, Cohen a reuşit să adapteze materia muzicală posibilităţilor de exprimare actuale. Admirabil susţinut de vocile (parcă mai... cristaline ca oricând) din background ale lui Anjani Thomas şi Sharon Robinson, Cohen a demonstrat că ştie să dea o bună întrebuinţare până şi bătrâneţii...

Reflexivitatea, melancolia şi inacţiunea - iată punctele de sprijin ale celor douăsprezece încercări de a estetiza extincţia. „Rockul cerebral" al unor piese anterioare s-a topit într-o magmă lipsită de agresivitatea pasiunii, dar încă suficient de puternică pentru a isca regrete. Tonalitatea instituită de prima piesă devine o marcă a eliptismului, a tendinţei de a îmbrăca în formule incomplete realitatea abandonului: „So we'll go no more a-roving/ So late into the night,/ Though the heart still be as loving/ And the moon be still as bright./ For the sword outwears its sheath,/ And the soul outwears the breast/ And the heart must pause to breathe,/ And Iove itself have rest./ Though the night was made for loving,/ And the day returns too soon/ Yet we'll go no more a-roving/ By the light of the moon". „Cea mai inspirată adaptare pe muzică a unui poem romantic englez" - în opinia unui recenzent -, „Go No More A-Roving" se dovedeşte astfel a fi mai puţin un lamento, anunţul unei despărţiri: ea constituie intrarea într-o altă fază, a valorilor spiritului pur, a existenţei vulnerabile obligate să se reinventeze prin forţa ei supremă: iubirea.

La fel ca şi discurile anterioare, *Dear Heather* abundă în întrebări spirituale despre existenţă, durere, iubire -

„Oh, Iove, aren't you tired yet?" fiind doar cea mai percutantă dintre cele diseminate în versuri. Faptul că vocea mai mult rosteşte decât cântă conferă acestor întrebări abrazivitatea unor abordări filosofice, a „plăcerilor pământeşti şi-a dorinţelor cereşti" care i-au brăzdat creaţia. Ceea ce se pierde în energia muzicală se câştigă în sensibilitatea interpretării - şi aici, într-adevăr, rolul jucat de cele două colaboratoare nu poate fi trecut cu vederea.

Pomeneam de douăsprezece cântece : în realitate, e vorba de treisprezece - ultimul fiind o preluare a celebrei compoziţii a lui Redd Stewart şi Pee Wee King, „Tennessee Waltz". O alegere surprinzătoare, dacă n-am avea în vedere „povestea" istorisită de polcavals reluată de atâţia alţi interpreţi: pierderea iubitei sedusă de cel mai bun prieten. Lipsa de reacţie a cântăreţului-narator este ea însăşi sugestivă pentru starea de abandon în care, la sfârşit de carieră, acceptă că nici măcar cuvintele nu mai au vreun sens. între „cenzură" şi „evaporare", patosul vocii care uită să mai cânte descreşte până la dispariţie - până la exilul umil în anonimatul desăvârşit:

No words this time? No words. No, there are times when nothing can be done. Not this time. îs it censorship? îs it censorship? No, it's evaporation. No, it's evaporation. îs this leading somewhere ? Yes. We're going down the lane. îs this going somewhere ? Into the garden. Into the backyard. We're walking down the driveway. Are we moving towards... We're in the backyard. ...some transcendental moment ? It's almost light. That's right. That's it. Are we moving towards some transcendental moment? That's right. That's it. Do you think you'll be able to puii it off? Yes. Do you think you can puii it off? Yes, it might happen. I'm all ears. I'm all ears. Oh the morning glory! („Morning Glory").

Există un singur moment de stridenţă şi de bruscă revitalizare în tot acest disc alcătuit din semitonuri şi frânturi de imagini: cântecul „On That Day", strigătul de revoltă împotriva celor care „au rănit New York-ul" în 11 septembrie. Vocea lui Cohen, strangulată de indignare, e dublată de sunetele voit dizarmonice ale instrumentului numit „Jew's harp". E o revoltă de-o clipă, dar cu atât mai şocantă, înainte de recăderea în amărăciunea şi resemnarea şi tăcerea pe care cântă-reţul pare să le fi căutat dintotdeauna. O nobilă odă nevrozei, o poveste despre „iarna întunecată a sufle-tului". Nu rostită, ci smulsă, folie cu folie, din pliurile minţii şi memoriei transformate în materie stelară: „Some people say/ It's what we deserve/ For sins against g-d/ For crimes in the world/1 wouldn't know/ Fm just holding the fort/ Since that day/ They wounded New York/ Some people say/ They hate us of old/ Our women unveiled/ Our slaves and our gold/ I wouldn't know/ Fm just holding the fort/ But answer me this/ I won't take you to court/ Did you go crazy/ Or did you report/ On that day/ On that day/ They wounded New York" („On That Day").

Astfel privit, albumul *Dear Heather* nu e un dimi-nuendo, o coborâre resemnată a drapelului, ci un crescendo, o deschidere de zări şi o repoziţionare de sensibilităţi. „Ne îndreptăm oare în direcţia unui moment transcendental?", se întreabă, în unul dintre versurile-emblemă ale discului, autorul. S-ar putea să nu fie o întrebare, ci o soluţie.

II

Rănile, copilăria
Viul, ratarea

Rănile, copilăria

La începutul lui 1992, Leon Wieseltier, celebrul *literary editor* al lui *The New Republic,* primea un telefon din partea unei nu mai puţin faimoase prietene, Tina Brown, bossul lui *Vanity Fair.* „Leon, observ că ai cam ruginit. Ce-ar fi să-mi scrii un articol?" Nici un răspuns, Leon tace apăsat. Ce-ar putea scrie pentru *Vanity Fair!* Stilul său combativ, pe scheletul căruia cresc mugurii filosofiei şi spinii politicului, nu prea rimează cu eterna bună-dispoziţie, cu *glitz-\A* multicolor al revistei spectaculos relansată de Tina Brown. Ce-ar mai fi rămas, dată fiind incompatibilitatea structurală între polemicile lui încrâncenate

şi taraba de vândut iluzii a Tinei Brown? Să pozeze, aşa cum făcuse, cu puţin timp în urmă, pe coperta revistei, Demi Moore, gravidă în ultima lună şi complet dezbrăcată ?!
Tina Brown pune la bătaie un ultim argument. Evident, Leon nu-i va scrie niciodată un articol în bine-cunoscutul său stil de distructiv, dar va reacţiona la o cerere neaşteptată: „Ascultă, n-ai vrea să lauzi pe cineva?". într-o secundă momeala e înghiţită: „Cum să nu!". „Ce-ai zice de Leonard Cohen?" „Cohen? Cine-i ăsta?" „Nu contează, un bătrânel din California, un cântăreţ ramolit, n-ai de unde să ştii!" „OK, îţi trimit biletul de avion. Aştept articolul!"
După ştiinţa mea, articolul n-a fost scris niciodată. Ştiu doar că o „călătorie de documentare" de trei zile s-a transformat într-un delir bahic de două săptămâni, timp în care, sub privirile ocrotitoare ale fiicei lui Cohen, Lorca, şi ale companioanei din acel moment a cântăreţului-poet, Rebecca de Mornay, *bardul* şi *criticul* au pus bazele unei adânci prietenii. „Sunt cu douăzeci de ani mai bătrân decât Leon şi simt pentru el un fel de responsabilitate de unchi", avea să spună Cohen despre Wieseltier, într-un moment în care se vorbea mult şi răutăcios despre rătăcirile acestuia în lumea drogurilor.
Fascinat eu însumi de cântecele lui Cohen, n-am pierdut ocazia să-i pun lui Leon întrebarea ce stă pe limba oricărui fan avid de bârfe: „Cum e Cohen în viaţa de zi cu zi? Ce-aţi discutat?". „Leonard e unchiul pe care nu l-ai avut niciodată, dar ai fi vrut să-l ai. E cel mai generos şi calm şi plin de umor om din câţi ştiu. E un vagabond înţelepţit, o ţestoasă blândă şi ironică, un filosof preţios - aşa le stă bine filosofilor să fie! -, pedant şi uşor ridicol, un Lord Byron al

rock'n'rollului, un savant nimerit în bâlciul decăzut al muzicii pop."
„Canadien Errant" - ca să preiau o sintagmă dintr-un cântec interpretat şi de Cohen -, Leonard Cohen s-a născut la 21 septembrie 1934 la Montreal. Până de curând, îşi păstrase obiceiul strămutării dintr-un loc în altul, pe orbita Los Angeles - Hydra (insula grecească unde şi-a cumpărat în anii '60 o casă) - Montreal. Debutând ca poet, traversând şi o scurtă perioadă ca profesor de filosofie la universitatea din oraşul natal, avea să dobândească faima ca muzician. O faimă totuşi târzie, dacă ne gândim că de la mijlocul anilor '60, când a început să cânte, până în 1992, când apare discul *The Future,* era cunoscut într-un cerc extrem de restrâns. Paradoxal, era mai iubit în Franţa decât în Statele Unite, se bucura de stima elitei, dar nu reuşea să convingă marea masă de ascultători.
Situaţie cu atât mai ciudată, cu cât Leonard Cohen era extrem de bine conectat la generaţia de enorm succes a lui Joan Baez, Judy Collins şi Phil Ochs, o grupare al cărei talent de căpetenie a fost promovarea prietenilor. Fotografiile din epocă ni-l arată petrecând nenumărate seri de muzică, băuturi şi droguri în compania acestor indiscutabile celebrităţi. Nimerind la Chelsea Hotel, faimoasa reşedinţă de pe 23rd West Street din Manhattan (aici locuiseră, perioade mai lungi sau mai scurte, tot felul de personaje mitologice: de la Mark Twain, în secolul al XlX-lea, la dramaturgul Eugene O'Neill, la scriitorii William S. Burroughs, Arthur C. Clarke, Arthur Miller, Thomas Wolfe, AUen Ginsberg, la cântăreţii Bob Dylan, Kris Kristofferson, Jimi Hendrix, Joan Baez), destinul părea să i se schimbe. I s-a schimbat doar biografia, nu şi statutul social. Cele două romane deja publicate *(The Favourite Game,*

în 1963, şi *Beautiful Losers,* în 1966) avuseseră un oarecare succes de critică, dar nu şi unul comercial : abia dacă se vânduseră trei mii de exemplare din fiecare titlu - cam două treimi în Canada şi o treime în America. Oricum, acea perioadă rămâne aureolată de întâlnirile magice cu marile staruri muzicale ale epocii. „Chelsea Hotel #2" o evocă, după cum se ştie, pe Janis Joplin, diva absolută a anilor '60, marea cântăreaţă care a revoluţionat rock-bluesul. întâlnirea dintre ei, despre care vorbeşte adeseori, constituie un exemplu de excelentă proză cohenianã:

A fost odată ca niciodată un hotel *în* New York City. Şi în acel hotel era un ascensor. într-o noapte, pe la ora trei, am întâlnit în acel hotel o femeie. Nu ştiam cine era. Mai târziu, a ieşit la iveală că era o foarte mare cântăreaţă. Era o noapte foarte *mohorâtă* în New York City. Fusesem la Bronco Burger şi luasem un cheeseburger, dar nu mă ajutase deloc. M-am dus la White Horse Tavern să-l caut pe Dylan Thomas, dar Dylan Thomas murise. M-am întors în lift şi-acolo am dat peste ea. Nu mă căuta pe mine. II căuta pe Kris Kristofferson. *Pune-ţi capul pe pernă.* Eu n-o căutam pe ea, o căutam pe Lily Marlen. Iertaţi-mă pentru aceste digresiuni. Mai târziu am aflat că era Janis Joplin şi am căzut unul în braţele celuilalt printr-un fel de proces divin de eliminare care transformă indiferenţa în compasiune. După ce a murit, am scris pentru ea acest cântec.

însă Janis Joplin n-a apucat să facă pentru Cohen ceea ce făcuse Joan Baez pentru Bob Dylan, adică să-l proiecteze în prim-planul muzicii, să facă din el o vedetă a Folk-Renaissance-ului, iar mai târziu un veritabil monument al epocii sale. E drept, lui Cohen îi lipseau calităţile care în Bob Dylan se aflau din belşug: lăcomia parvenitului, cinismul şi aroganţa unui *enfant*

terrible repetent la capitolele bună creştere şi recunoştinţă. Cohen avea în schimb talentul de a-şi complica la nesfârşit viaţa. Acolo unde Bob Dylan tăia cu briciul, rupându-se cu brutalitate de trecut, călcând peste cadavre, Leonard Cohen făcea greşeală după greşeală : nu doar că era incapabil să renunţe la actualele iubite, dar le căra peste tot cu sine pe foste. O nesfârşită cohortă de incriminări, recriminări, depresii şi paralizii marchează această epocă. Partea cea mai dureroasă o reprezintă, poate, iubirea disperată pentru Nico, fascinanta blondă statuară, „perfecta regină ariană de gheaţă", descoperită de Bob Dylan şi „promovată" de Andy Warhol în grupul pe care-l patrona, Velvet Underground. Obişnuit cu succesele uşoare („vremurile erau generoase cu noi"), nu poate accepta refuzul constant al superbei nemţoaice care avea cinismul să-i spună că preferă bărbaţii mult mai tineri decât el. Cu toate acestea, sau poate tocmai de aceea, compune pentru ea una din cele mai sfâşietoare balade, „Take This Longing".

Cohen va retrăi multă vreme secvenţe întregi din cărţile scrise. Legat cu lanţurile cuvântului, nu se va despărţi de ele decât atunci când le va epuiza prin asumare directă. Chiar dacă anul 1992 îl proiectează pe cele mai înalte culmi ale succesului, experienţa îl învaţă să reziste tentaţiilor mai bine decât ar fi făcut-o în urmă cu două decenii. Şi rezistă cu un umor delicat, care nici nu vrea să jignească, dar nici să dea speranţe. Când, cum menţionam, în timpul campaniei electorale americane din 1992, un apropiat al viitorului preşedinte Clinton îi cere permisiunea de-a folosi cântecul „Democracy" la întâlnirile cu alegătorii, se apără folosind spada fină şi flexibilă a ironiei:

Cântecul meu, „Democracy", pe care l-am început în '88 sau '89, nu era, cu siguranţă, destinat să fie material promoţional pentru Partidul Democrat. Cântecele mele vor rezista, sper, cât un Volvo, adică vreo treizeci de ani. Aşa că n-am vrut să identific cântecul cu această administraţie, care s-ar putea să dureze opt ani. îmi mai rămân douăzeci şi doi!
(Prin 1985, o mega-vedetă a rock'n'rollului, Bruce Springsteen, îl refuza pe magnatul Lee Iacocca în termeni încă mai fermi: Iacocca dorea să achiziţioneze drepturile pentru cântecul său „Born in the USA", pentru a-l folosi în scop promoţional la o nouă marcă de maşină, iar marele cântăreţ a respins cele douăsprezece milioane de dolari, scriindu-i pe-o carte de vizită doar trei cuvinte: „No, Mister, thanks!".)
In ciuda succesului comercial mai degrabă modest, Leonard Cohen a fost considerat mereu o personalitate de prim rang a muzicii pop. Respectul faţă de compoziţiile sale este tradus în nemumărate preluări, în omagii aduse de nume cunoscute ale industriei muzicale, de la Nick Cave la Ian McCulloch, R.E.M. sau Jeniffer Warnes. Distanţa relativ mare de la un disc la altul, respectarea ritmului intern mai degrabă lent, care îngăduie sedimentarea obsesiilor, nu convenea deloc strategiei de piaţă promovate de casele de discuri. Conştient de acest neajuns, Cohen se apără în stilul său ironic, nu doar resemnat, ci şi fericit că-şi cunoaşte limitele : „Cunosc indivizi capabili să compună cântece bune chiar şi în taxi. Aş vrea să fac şi eu parte din acel trib...".
Prima formă a romanului *The Favourite Game* e compusă în 1959-l960, la Londra. Cartea urma să se numească *Beauty at Close Quarters,* iar ca titlu intermediar Cohen se decide pentru *Stars for Neatness.* A

rezultat un manuscris masiv, pe care editorii s-au grăbit să-l respingă. într-adevăr, forma narativă nu era din cale-afară de atrăgătoare: un povestitor, Lawrence Breavman, uzează şi abuzează de tehnicile *înscenării* unui text, mărturisindu-şi imposibila ambiţie de-a se prezenta cititorului într-un fel de străfulgerare mistică. Demers, evident, sortit eşecului, ceea ce l-ar motiva să aleagă o altă strategie : aceea a povestirii fragmentare. Insă şi această modalitate ar trebui să conţină numeroase exagerări şi falsuri, pentru a pune la încercare vigilenţa cititorului.

Spre deosebire de varianta publicată, în *Beauty at Close Quarters* multe dintre personaje au nume reale, iar elementul autobiografic e expus direct, fără nici un efort de prelucrare. Returnat autorului, manuscrisul e refăcut în insula Hydra, iar formula adoptată e mult mai simplă şi mai lipsită de artificialitate. Cu toate acestea, elementul biografic continuă să fie predominant: „Toate întâmplările descrise s-au petrecut cu adevărat, cu excepţia morţii lui Robert din finalul părţii a doua", îi scrie el editorului, confirmând bănuiala că ne aflăm în faţa unei opere puternic ancorate în viaţa autorului.

Primă evadare semnificativă din spaţiul poeziei, romanul e în egală măsură important pentru noua identitate artistică a lui Cohen. De bine, de rău, ca poet începe să fie apreciat, dar saltul la construcţia amplă presupunea cu totul alte exigenţe. Când are proasta inspiraţie de a propune romanul sub alt înveliş onomastic - *Beauty at Close Quarters: An Anthology* - devine evident că, aşa cum îi reproşa un editor, „sunt prea multe cuvinte pentru ceea ce are de comunicat...". Taie, reformulează şi inventează titluri din ce în ce mai fanteziste, parcă dinadins pentru a stârni indignarea

editorilor: *Buried Snows, Wandering Fires, Winged With Vain Desires.* Titluri desuet-romantice, contrapunctice la substanţa romanului. In fine, în noiembrie 1962, se ajunge la *The Favourite Game,* sintagmă inspirată de ultima secvenţă a romanului, o parabolă naivă despre puritatea copilăriei şi persistenţa inocenţei într-o lume devorată de urâţenie, violenţă şi egoism. Cu atât mai ciudate sunt acele recenzii ce-i reproşează egocentrismul şi un autobiografism incomplet digerat. Dar, ca prim roman, el reprezenta, orice s-ar spune, o respectabilă ieşire în lume.

Ceea ce n-au reuşit volumele de poezie (mult mai bine cotate de critică) a reuşit romanul: să facă din Cohen nu doar un personaj cunoscut, dar şi respectat. *The Favourite Game* e răsplătit cu cel mai important premiu canadian, *Le Prix litteraire du Quebec,* care pe lângă faimă, îi aducea şi o sumă substanţială: patru mii de dolari. După socotelile lui, banii aveau să-i ajungă să supravieţuiască vreo trei ani în insula Hydra, în casa cu două etaje cumpărată dintr-o moştenire - un fel de vilă în ruină, fără electricitate şi apă curentă, dar cu o minunată privelişte spre mare.

The Favourite Game are o structură liniară, cronologică, în buna tradiţie a realismului victorian. în plus, naraţiunea conţine un clasic bildungsroman, astfel încât cel mai potrivit titlu ar fi putut fi chiar *Lawrence Breavman,* după numele personajului principal, în linia prozei de secol XIX. Similitudinea cu scrierile lui Dickens, de pildă, a fost speculată de critică, pentru care cea mai bună descriere este aceea de *KiXnstlerroman,* de povestire a maturizării artistului - ca în *David Copperfield,* de pildă. Pe această linie, se poate merge până la *Portretul artistului la tinereţe* al lui James Joyce sau chiar la *Doktor Faustus*

al lui Thomas Mann, dar asemănările sunt absolut exterioare.
Romanul e alcătuit dintr-o succesiune de tablouri şi nu are nici pe departe rigoarea psihologică a cărţilor invocate. *Joaca,* experimentul, plăcerea de a şoca, spectacolul unei minţi debordând de imaginaţie sunt privilegiate în raport cu datele biografiei propriu-zise. Lawrence Breavman e mai degrabă un pretext pentru o istorisire exotică, mustind de aventuri erotice şi de obsesii din aceeaşi categorie, şi abia în al doilea rând *raisonneur-ul* unui scenariu iniţiatic. Cohen a ezitat, de altfel, între formulele romaneşti, *The Favourite Game* privilegiind când specia *romanului de moravuri,* când pe aceea *a prozei picareşti,* când modelul *scrierii creatoare,* revelatoare în egală măsură pentru personaj şi pentru autor: textele poetice ale lui Breavman sunt, indubitabil, creaţii ale lui Cohen însuşi, şi e de mirare că el nu le-a antologat în volumul *Stranger Music,* aşa cum a făcut cu fragmente din *Beautiful Losers.* Această omisiune e sugestivă ea însăşi: vârsta creaţiei la care se referă romanul nu e încă una a maturităţii depline. Poeziile lui Breavman sunt doar formule magice în cheie minoră, semnificative pentru evoluţia personajului, dar lipsite de relevanţă ca şi creaţie propriu-zisă.
Şi totuşi, romanul nu e o înscenare gratuită, un scenariu exhibiţionist. E o explorare atentă a complicatelor relaţii dintre personaje care, înainte de-a exista într-o carte, sunt de găsit în realitate. „Nu ştiu nimic despre oameni - şi de aceea am această îngrozitoare şi irezistibilă tentaţie de a fi romancier", mărturiseşte Cohen. La o lectură atentă, observăm că accentele cad tocmai pe demersul *cognitiv* (poate cuvântul e uşor pretenţios), pe contradicţia dintre neastâmpărul căutării

şi inevitabilul şoc al descoperirii. Numele personajului central, posibilă combinaţie între două noţiuni provenind din sfere diferite - *brave* („îndrăzneţ") şi *bereave* („a pierde") -, indica o contradicţie internă, un dinamism psihic bazat pe dialectica plinului şi a golului, a prezenţei şi a absenţei.
Stând sub semnul pierderii (al tatălui, al inocenţei, al iubitelor, al propriei sensibilităţi), romanul lui Breavman reprezintă un caz neobişnuit al modelului clasic al iniţierii, în orice operă de acest tip, parcursul, evoluţia, încercările, suferinţa au un scop limpede : dobândirea accesului la un spaţiu spiritual superior. La un *înainte* atotcuprinzător, la un viitor în care toate problemele trecutului au fost rezolvate. Or, romanul se încheie ca-ntr-o grădină a potecilor bifurcate: pe de o parte, Breavman şi-a trecut în contul existenţial nenumărate aventuri (mai ales erotice), pe de alta valorile profunde în care crede sunt cele ale inocenţei. Episodul final, o nostalgică evocare a unui joc din copilărie, rescrie cu fermitate întregul scenariu amoros al căror părtaşi fuseserăm :
Isuse! Tocmai mi-am amintit de joaca preferată a Lisei. După ce se aşternea o ninsoare groasă, mai mulţi prieteni ne adunam în câte o curte. Suprafaţa zăpezii era albă şi imaculată. Cea care ne învârtea era Bertha. Te ţineai de mâinile ei în timp ce ea se învârtea pe călcâie, iar tu te învârteai în jurul ei până când picioarele ţi se ridicau de la pământ. Atunci ea îţi dădea drumul şi zburai deasupra zăpezii. Rămâneai nemişcat, în poziţia în care aterizaseşi. Partea frumoasă a jocului începea după ce erau proiectaţi cu toţii în zăpadă. Te ridicai încet, cu multă grijă să nu strici urma pe care ai făcut-o. Urmau comparaţiile. Fireşte că făcuseşi tot ce-ţi stătea în putinţă ca să aterizezi într-o poziţie trăsnită, cu braţele şi picioarele desfăcute.

Sugestia finală este că din toată zbaterea vieţii, din încercările disperate de a găsi „poziţii" cât mai ciudate rămâne doar conturul delicat al gratuităţii, amprenta fără consistenţă a gesturilor naive. Biografia lui Breavman îşi relevă astfel utilitatea, dacă nu chiar exemplaritatea. Cercul sensurilor se închide nu într-o găsire, ci în confirmarea căutării. Eroul renunţă la singura fată pe care o iubeşte cu adevărat, Shell, tocmai pentru a păstra intactă bucuria ca într-un alt timp şi într-o altă joacă s-o poată regăsi, aşa cum, la maturitate, regăseşte urmele fragile ale unei copilării idealizate de trecerea timpului.

Romanul debutează sub semnul *rănii* (adică al urmei palpabile, dureroase şi persistente) şi se încheie cu metafora urmei diafane în zăpadă. Ar fi vorba, aşadar, despre un parcurs dinspre material spre spiritual, în care valorile se inversează: rănile se închid, oamenii dispar şi mor, însă amintirea le supravieţuieşte. Joaca favorită a prietenei din copilărie e şi joaca preferată a personajului-narator: păstrarea cât mai fidelă a inefabilului existenţei. *The Favourite Game* este un elogiu al memoriei, dar şi al durerii conservate de aceasta. Romanul e o succesiune de întrebări adresate vieţii, un catehism sui-generis: secţiunea a şasea din partea a doua a romanului e de altfel scrisă în faimosul stil catehetic al lui Joyce din secţiunea „Ithaca" a capodoperei sale, *Ulise.* Ca într-o judecată de apoi a textului, pagina e alcătuită din rafale scurte de întrebări şi răspunsuri, menite să fluidizeze comunicarea între narator şi cititor.

Fiecare dintre personajele invocate de Breavman trăieşte sub semnul rănii: rana glonţului care a sfâşiat braţul tatălui, rana lăsată de gaura pentru cercei în lobii urechilor lui Shell, rana de pe tâmpla lui Breavman,

dobândită într-o iarnă, pe când făcea un om de zăpadă, culminând cu însuşi corpul ca rană ce acoperă, în viziunea mamei lui Breavman, „vechea perfecţiune" a propriului trup, pe care continuă s-o caute în oglindă. Metafora rănii constituie un *passe-partout* textual şi ideatic, ea stabileşte tonalitatea unei cărţi în care lucrurile brutale sunt spuse cu delicateţe, iar cele delicate sunt învăluite într-un abur de taină şi suferinţă : „Copiii îşi arată rănile ca pe medalii. îndrăgostiţii, ca pe nişte secrete care trebuie revelate. Rana e ceea ce se întâmplă atunci când cuvântul e transformat în carne.
E uşor să arăţi o rană, mândra crestătură dintr-o bătălie. Dar e mai greu să-ţi arăţi coşurile de pe faţă". Or, Leonard Cohen tocmai asta îşi propune să facă: să nareze războaiele pierdute ale unui ins a cărui adolescenţă, al cărui neastâmpăr nu se mai sfârşesc. Romanul se deschide, prin urmare, spre cele mai diverse medii şi personaje. De la iubirea copilărească pentru Lisa, la cea matură - dar nu şi echilibrată - pentru Shell, Breavman trece printr-o infinitate de întâmplări care ţin de magia copilăriei, de spaimele şi deruta adolescenţei, dar şi de nesiguranţa unei maturităţi anarhice. Adevărate bijuterii, pasajele care evocă prima vârstă a existenţei sunt şi cele mai pline de graţia şi luminozitatea relevării, prin vrajă, a vieţii: „Există un anumit fel în care copiii intră în garaje, în hambare, în poduri, acelaşi fel în care intră în holurile mari şi în capelele familiei. Garajele, hambarele şi podurile sunt întotdeauna mai vechi decât clădirile cărora le aparţin. Ele sunt muzee prietenoase".
Cu adevărat antologică este scena în care micul Lawrence - un savant precoce care citise totul despre

iluzionism - o hipnotizează pe Heather, servitoarea familiei. Amestecul de grandilocvenţă perfect însuşită, de credinţă oarbă în forţele magiei, de sexualitate infantilă, descrisă cu o rară intuiţie a amestecului de perversiune şi inocenţă ce caracterizează primele experienţe erotice, alcătuiesc câteva dintre cele mai bune pagini ale cărţii. Traseul realitate-imaginatie şi retur e parcurs cu o enormă plăcere a descoperirii elementului comic în cele mai groteşti situaţii.
Jucat la perfecţie, acest episod pune faţă în faţă nu doar două personaje, ci două naturi: micul evreu sofisticat, pentru care ocultismul constituie şperaclul spre lumea fascinantă a sexualităţii, şi Heather, tânăra de la ţară („Venise din Alberta, vorbea pe nas şi cânta mereu cântece triste"), a cărei întreagă personalitate se găsea în corpul sănătos pe care, asemenea cuceritorului Cortez, Breavman îl contemplă ca pe-un ocean, ca pe-o lume plină de promisiuni. Ieşirea din lumea reală, pogorârea în tărâmul vinovat al păcatului aproape comis şi revenirea la realitate ţin de-o tehnică a iniţierii care-l deculpabilizează pe erou, dar îl lasă cu o dureroasă tânjire după însăşi ideea de femeie.
Breavman se învârte de fapt într-un cerc. Aceleaşi şi aceleaşi femei apar, dispar şi reapar în alte ipostaze, ca pentru a-l ispiti şi a-i oferi nu simpla dragoste fizică, ci dragostea desăvârşită a femeii, care e totodată şi imagine a purităţii şi întrupare a păcatului. Breavman alege drumul cunoaşterii fragmentare, conştient că doar în felul acesta poate protesta împotriva „masacrului indiferent" care este viaţa. Capabil de autoanaliză lucidă, el nu face însă nici un efort de-a se stabiliza într-o formulă definitivă. „Mi-e teamă să trăiesc în oricare alt fel, în afara aşteptării", notează

el într-o scrisoare către Shell şi probabil că indeterminarea, fascinaţia eternului început de drum sunt secretele personalităţii sale. „Nu doresc să mă leg de nimeni. Vreau s-o iau de la capăt. Cred că te iubesc, dar iubesc şi mai mult ideea de-a şterge trecutul cu buretele."
Fuga de trecut, adică fuga de sine, de amintiri, de familie: într-o anumită ipostază a sa, Breavman coboară în adâncimile memoriei pentru a anula, una câte una, imaginile trecutului. Dar la fel de bine s-ar putea spune că eforturile îi sunt focalizate, cu un fel de fanatism amuzat de sine, pentru a menţine vii întâmplările pe care viaţa banală riscă să le ucidă pentru totdeauna. In felul acesta, prin jocul apropierii şi depărtării, al prezentului şi trecutului, între trăirea spaţială a timpului şi efortul de-a ţine evenimentele sub control, Breavman reconstruieşte existenţa aşa cum ar construi-o un demiurg fără memorie : repetând şi respingând aceleaşi gesturi întemeietoare.
înfricoşat de *apropiere,* Breavman nu poate sta nici *departe.* Sentimentele lui sunt cu atât mai puternice, cu cât persoana iubită e mai inaccesibilă. Iniţierea în viaţă presupune un parcurs sinuos, în care victoriile sunt rare, iar răsplata modestă. în tradiţia prozei umoristice evreieşti, Cohen imaginează o serie de scene de un comic burlesc, menite să atragă simpatia asupra personajului aflat în situaţii jenante. Mic de statură, Lawrence compensează ingratitudinea naturii punându-şi în pantofi mai multe straturi de Kleenex, care nu doar că-l înalţă cu câţiva centimetri, dar îi conferă aproape o nouă personalitate: îşi imaginează că dacă el a recurs la acest subterfugiu, la fel a procedat şi fata cu sâni impozanţi pe care o invită la dans, iar

apoi o conduce acasă. Spre marea lui uimire, „decolteul" fetei era cât se poate de autentic!
Dincolo de astfel de întâmplări, în care absurdul devine comic, iar patetismul îmbracă forme tragice, există o autentică tânjire a personajului după lumea spirituală a iudaismului. Breavman îşi percepe evreitatea în termeni culturali, şi nu religioşi. Aspiraţia spre artă şi spre comunicarea prin creaţie, atât de caracteristică iudaismului, fac să rezoneze în personaj o coardă profundă. Marea problemă o constituie pentru el ortodoxismul, radicalismul iudaic, adică regulile care-l împiedică „să treacă drumul", să simtă experienţa alterităţii. Cu toate acestea, el se simte evreu, ba chiar Evreul Exemplar, prin necontenita aspiraţie de a depăşi limitările propriei religii.
Nuanţa ironică nu lipseşte însă nici o clipă din text, astfel încât primejdiile discursului ideologic sunt evitate fără efort. Fragmentarismul scenelor şi libertatea cronologică a narării permit un anumit protocol al prezentării ideilor personajului. Relativizate de context, subminate de replicile sarcastice sau de comentariile amar-ironice, episoadele romanului se îmbină ca într-un joc de puzzle, ascunzând sub o suprafaţă multicoloră profunzimile unei conştiinţe neliniştite. E greu să nu stabileşti o înrudire între personajul lui Cohen şi Holden Caulfield din *The Catcher in the Rye* al lui J.D. Salinger. într-o scenă care explică titlul romanului, dar şi natura profundă a adolescentului fugit de la şcoală pentru a descoperi la New York adevărata viaţă, Holden se imaginează ca salvator al copiilor ajunşi pe marginea prăpastiei.
In mod similar, Breavman se vede pe sine în postura unui personaj fabulos, a unui veritabil gigant al generozităţii: „Aşa voia să fie: un erou blând iubit de

oameni, capabil să vorbească cu animalele, un Baal Shem Tov care-i căra pe copii în cârcă". în realitate, el n-are consistenţa unui erou de poveste, ci fragilitatea unei fiinţe conştiente de propriile limite. Incapabil să ducă la capăt aventurile în care intră cu un fel de frenezie rece, el amână la nesfârşit clipa decontului cu viaţa. *Joaca preferată* nu e decât o sintagmă din care putem înţelege că adevărata viaţa a lui Breavman încă n-a început. El n-a epuizat încă toate jocurile copilăriei, pe care, nu fără oarecare cinsim, pare a le pune în act la maturitate.

Un loc important în roman este ocupat de descrierea cruzimii copiilor. Repertoriul infernal al torturilor la care-şi supuneau duşmanii naziştii, japonezii, ba chiar şi americanii fac parte, fireşte, din stereotipiile copilăriei. Dar sunt lecţii pe care, la maturitate, Breavman le aplică în mod consecvent: „Mii de conversaţii. Breavman îşi aduce aminte de opt mii dintre ele. Ciudăţenii, orori, minuni. încă le mai au. Pe măsură ce cresc, ororile devin mentale, ciudăţeniile sexuale, minunile religioase". Despărţirile de iubite au ceva atroce, o lipsă de măsură şi de responsabilitate în care se împletesc atât ciudăţeniile caracterului său, cât şi capacitatea ieşită din comun de a trăi ororile. Luptând cu filistinii, Breavman (şi, până la un punct, prietenul său, Krantz) îşi construiesc biografii de dimensiuni biblice, imaginându-se în postura unor giganţi plini de bune intenţii, decişi să salveze lumea.

The Favourite Game captează ecouri din tragedia Holocaustului, dar o face într-o manieră mai apropiată de a generaţiei *beat* decât în forma acut politizată de astăzi. Hitler, Mussolini, marii criminali ai istoriei sunt pentru autor personaje dintr-un carnaval tragic (el a avut, de altfel, insolenţa să-şi numească un volum

de poezie *Flowers for Hitler,* iar altul *The Energy of Slaves),* fantoşe decerebrate, dar nu atât de decăzute încât Breavman să nu se vadă pe sine în postura unui super-om de cea mai curată extracţie totalitară, un fel de dictator militar înconjurat de-o armată de bestii cu creierele spălate, care să-i execute orbeşte ordinele. Ideea eliminării răului prin rău, a „dintelui pentru dinte şi ochiului pentru ochi", atât de înrădăcinată în experienţa orientală, are în cazul lui Cohen o valoare strict terapeutică. Ea reprezintă doar o vârstă a individului, copilăria iresponsabilă şi crudă, în care graniţa dintre violenţă şi milă e trecută cu dezinvoltură şi patetism. în fond, protagonistul e un sentimental terorizat de neputinţa de a eterniza, asemenea personajului goethian, clipa magică a fericirii. „Lui Breavman îi plac tablourie lui Henri Rousseau, felul în care opreşte timpul" - iată o propoziţie definitorie pentru personalitatea lui. Se mişcă în cercuri pentru că doar perfecţiunea lor poate da sens conglomeratului de violenţe absurde, capabile să transforme orice existenţă într-o rană de netămăduit.

In bătălia cu nebunia lumii, Breavman devine şi el un producător de atrocităţi. De la episodul din copilărie al cobaiului mort la sacrificarea, ca-ntr-un ritual satanist, a unei banale broaşte, până la brutalitatea despărţirii de Shell există, de fapt, o perfectă continuitate. Breavman mimează în egală măsură iubirea şi cruzimea, cu singura scuză că ştie cum se produce răul. Dar a şti nu te absolvă de responsabilitate. Din acest motiv, Breavman este un personaj în egală măsură seducător şi respingător. Cititorul aşteaptă acel act simbolic prin care să-şi răscumpere greşelile, dar gestul nu vine. Umorul macabru îl salvează pe moment,

însă ironia nu e suficient de puternică pentru a anula contabilitatea negativă acumulată episod după episod. Minte rece, pragmatică, Breavman speculează nu doar sentimentele indivizilor, ci şi bovarismele naţionale. „Canadienii sunt disperaţi după un Keats", constată eroul şi ajunge la concluzia că nimeni nu poate fi mai potrivit decât el să joace acest rol. „întâlnirile literare sunt modalitatea prin care anglofilii îşi exprimă pasiunea. Şi-a citit schiţele în faţa micilor societăţii a cercurilor largi din colegii, la întâlniri luminate în biserici. S-a culcat cu toate preşedintele drăguţe cu care a putut. A renunţat la conversaţii. Nu se cita decât pe sine. Era capabil să păstreze o linişte apăsătoare la cină pentru a o face pe fiica drăguţă a gazdelor să creadă că medita la sufletul ei." Iată portretul unui parvenit, al unui manipulator de conştiinţe, al unui potenţial dictator. Din fericire pentru umanitate, el s-a refugiat în poezie!

Vocaţia poetică a lui Breavman e autentică — în măsura în care vocaţia lui Leonard Cohen însuşi e autentică. Rândurile dedicate poeziei-ca-destin şi blestemului de a trăi cu acest stigmat se numără printre cele mai emoţionante profesiuni de credinţă scrise în ultimele decenii. Ele relevă cealaltă faţă a lui Breavman, a omului obsedat de misiunea sa în lume şi de chinurile de a găsi forma cea mai potrivită de a-şi exprima voinţa. O anume formă a voinţei, cunoscută încă de la Nietzsche: voinţa de putere.

Privite din acest unghi, experienţele lui Breavman, ca şi ale dublului său, Krantz, ilustrează o tendinţă mai largă a veacului trecut, aceea a confruntării unor forţe mai presus de orice politice. Episodul comunisto-socialist al lui Breavman, contrapus obsesiilor Holocaustului, conturează un scenariu mai complex decât

părea în primă instanţă. Ca - mai târziu - în romanele lui Kundera, politicul şi sexualitatea subîntind coarda primejdioasă a politicului, a justei plasări pe tabla de şah a lumii. Născut cu conştiinţa rănii identitare pe care o poartă pretutindeni, Breavman încearcă să identifice în semenii săi rănile, reale sau simbolice, care ar putea constitui căi de acces la adevărul adânc al fiinţei lor. Or, la adevăr se poate ajunge, în lumea bipolară a politicului, doar prin forţă. întregul spectacol belicos din mintea lui Breavman nu e, în cele din urmă, decât o dureroasă tânjire după dragoste şi compasiune.

Există în roman un personaj straniu, Martin Stark, un copil în egală măsură idiot şi genial, capabil să facă cele mai complicate operaţii aritmetice, de la înmulţirea numerelor cu patru cifre la numărarea acelor din pini şi a firelor de iarbă. Complet autist, el percepe realitatea exterioară după un cod propriu, traducând-o în limbajul său complicat, evaluând-o în procente. Dezordonat în mişcări şi aparent incapabil să raţioneze normal, Martin execută cu sfinţenie o singură operaţie : curăţarea sistematică a nasului său enorm, de imperator roman. Ca activitate intelectuală, Martin scrie epistole pline de cruzime unui frate imaginar, pe care îl ameninţă cu cele mai înfiorătoare represalii.

Asemenea lui Martin, Breavman însuşi e o fiinţă din altă lume, iar pământenii sunt incapabili să-i înţeleagă ciudăţeniile. Ambii vorbesc limbi enigmatice - limba poeziei şi limba cifrelor -, ambii trăiesc, de fapt, într-un tărâm metafizic, inaccesibil muritorilor de rând. Sortiţi anihilării, ei nu-şi pot împlini misiunea pentru care au fost creaţi. Martin e zdrobit de-un tractor, Breavman se retrage, până la dispariţie, în singurul

spaţiu scăpat de sub tăvălugul minciunilor atotdistrugătoare: copilăria.
într-o poezie ce poate fi citită şi ca artă poetică, „The Reason I Write", Leonard Cohen abordează dubla temă care face şi din romanul acesta o carte seducătoare : obsesia artei şi obsesia distrugerii: „Motivul pentru care scriu/ e să fac ceva/ la fel de minunat precum eşti tu // Când sunt cu tine/ vreau să fiu acel gen de erou/ care voiam să fiu/ când aveam şapte ani/ un om perfect/ care ucide". Din această crimă niciodată comisă s-a întrupat Lawrence Breavman, bărbatul care nu şi-a uitat obsesiile de la vârsta de şapte ani.

Viul, ratarea

O fotografie din 1957 îl înfăţişează pe Leonard Cohen alături de statuia sfintei Catherine Tekakwitha. Statuia ornează una din porţile catedralei St. Patrick din New York. Catedrala se află pe mondena Fifth Avenue. Cohen avea treizeci şi trei de ani şi nimic din ce făcuse până atunci nu trimitea la ideea de pietate. Şi, mai ales, de pietate catolică. Junele poet-cântăreţ era o mică speranţă a comunităţii evreieşti din Montreal, iar postura de admirator al unei sfinte catolice i-ar fi umplut probabil de uimire pe unchii şi mătuşile sale, stâlpi de nădejde ai ortodoxismului iudaic. Dacă ar fi supravieţuit alte câteva

decenii, ar fi fost încă mai uimiţi să descopere că ludicul nepot devenise un fervent adept al lui Joshu Sasaki Roshi şi un cât se poate de sobru călugăr budist zen.

Statuia de bronz, de dimensiuni mici, a sfintei irocheze - prima „piele roşie" sanctificată în secolul al XVII-lea - e oarecum atipică: Catherine abordează o poziţie marţială, cu palmele deschise înspre privitor, cu capul drept şi părul împletit în codiţe atârnând până la jumătatea trunchiului. E o întrupare a cuminţeniei, dar şi a îndârjirii, a anulării feminităţii, dar şi a afirmării mândriei de a se şti dorită. Alături, în costum negru şi cravată, cu o mână în buzunarul hainei de culoare închisă şi cu cealaltă ridicată la semiînălţime, Leonard Cohen are aerul unui tânăr care tocmai se pregăteşte să ne explice rostul prezenţei lui în acel loc. Cu puţină imaginaţie şi fără a blasfemia, am putea admite că fotografia reprezintă un tânăr cuplu surprins într-un moment de intensă comunicare.

Cohen era de multă vreme fascinat de această stranie figură din tribul Mohawk, o ramură a irochezilor. „Viaţa şi faptele ei întrupează multe dintre lucrurile complexe pe care le avem de înfruntat mereu. Ea îmi vorbea. Şi încă îmi vorbeşte", explică autorul motivul seducţiei constante exercitate de acest extraordinar personaj. Când începe să scrie *Beautiful Losers,* biografia irochezei intrate în calendarul sfinţilor catolici se dovedeşte a fi o mană cerească. Autorul foloseşte în mod natural nu doar documentele despre Catherine Tekakwitha (aceasta este ortografia din roman), ci şi informaţiile primite de la prieteni, precum şi propriile fantasme ce-o au în centru pe fecioara moartă la douăzeci şi patru de ani.

Ca şi *The Favourite Game,* ca şi multe din textele poetice ale lui Cohen, *Beautiful Losers* suferă pe parcursul scrierii câteva metamorfoze şi trece printr-o serie de titluri. Una dintre variante se intitula chiar *Beautiful Losers,* având însă un subtitlu care sugera nota dominantă a epocii: *A Pop Novei.* Au urmat, în ordine, *Plastic Birchbark* (tot cu un subtitlu: *A Treatment of the World), It Was A Lonely Day in Canada,* apoi *Indian Rockets* şi, pur şi simplu, *Indians.* în cele din urmă, spiritul fascinat de simplitate al lui Cohen a făcut alegerea. Avem toate motivele să credem că e o decizie de ultim moment, aşa cum se întâmplase şi în romanul anterior: în *Joaca preferată,* secvenţa finală, metaforică, încerca să ofere o dimensiune metafizică destinului eroilor, aici apelul la „bieţii înfrânţi", adică la umanitatea trecută, prezentă şi viitoare, dă coerenţă unui discurs desfăşurat pe mai multe planuri.
„Dacă trece de cenzori, cartea ar putea să aducă bani", îi scrie Cohen unui prieten. încrezător nu doar în succesul comercial, ci şi în valoarea estetică, plusează emfatic: „Am scris *Bhagavad Gita* a anului 1965". Apoi, în stilul său bine-cunoscut, adaugă încă o serie de posibile titluri ale acestui roman „ce poate fi scris în trei săptămâni": *Show It Happening,* sau *Show It Happening Every Day,* sau *The History of Them AU* (acesta din urmă va da numele primei părţi a lucrării). în oricare dintre variante transpare însă ideea unei cărţi ce se dorea documentul spiritual al unei generaţii: generaţia beatnicilor, generaţia *flower power,* generaţia hippy sau, pur şi simplu, generaţia *comics* — nu întâmplător, personajele citează cu fervoare numele unor eroi de benzi desenate, cu al căror supradestin... unidimensional se identifică plini de avânt.

Roman *pop,* alcătuit din tuşe succesive de culoare, menite în egală măsură să releve şi să ascundă, *Beautiful Losers* este, înainte de orice, un tur de forţă stilistic. Se pot aduce reproşuri construcţiei narative propriu-zise, se pot nega ideile susţinute cu dezinvoltură, se pot formula reţineri faţă de dezlănţuirile sexuale descrise cu o plăcere de voyeur. Dar nu se pot nega experimentalismul acut al cărţii, miza pe formă şi pe expresivitatea jocului estetic pur. Roman fără intrigă, elogiu al memoriei şi al timpului subiectiv, *Beautiful Losers* corespunde descrierii romanului *total*: marile teme ale vremii - politica, sexul, drogurile, istoria - sunt amalgamate într-o viziune care, la rândul ei, este tragică, melancolică sau mistică, în funcţie de grila de lectură aplicată.

Oricare ar fi perspectiva lecturii, nu trebuie neglijat caracterul *apocaliptic,* de revelaţie, de cunoaştere adâncă, la care personajele se supun unele pe altele, într-o reflectare nu atât a suprafeţelor, cât mai ales a profunzimilor. In ce priveşte exteriorul, nota dominantă este imprecizia: nu ştim, de fapt, cum arată personajele, nu ştim dacă ele sunt frumoase sau urâte, tocmai pentru că sunt şi frumoase şi urâte, şi inteligente şi lipsite de inteligenţă, şi expresive şi caduce. Pentru a pătrunde în adâncimile sufleteşti, Leonard Cohen amalgamează stilistic şi deconstruieşte tematic o întreagă tradiţie literară.

Mai puternică decât în *The Favourite Game,* tutela lui James Joyce imprimă un permanent balans înainte-înapoi, stabilind o traiectorie de deplasare cvasicirculară: fascinaţia rotunjimii se dovedeşte doar o truculentă acumulare de planuri perfect netede, dar aşezate la adâncimi din ce în ce mai mari. In realitate, aşa cum Cohen însuşi mărturiseşte, mişcarea principală a

romanului este *înainte,* asemenea derulării accelerate a unui film. Din acest motiv, realitatea se dezvăluie spectral, în formele şi proeminenţele sale, într-o luminozitate difuză, şi nu în profunzime. în ultima secţiune a cărţii, autorul ne furnizează splendida metaforă după care funcţionează această lume : o lume al cărei ritm riscă să anihileze încercarea de a-i pătrunde misterul. Perversul bătrân ce duhneşte pestilenţial (sub masca lui trăiesc, indistinct, cei doi naratori ai cărţii, F. şi autorul), simbol al lumii putrefacte, pătrunde într-un cinematograf, însă nu vede nimic altceva decât opacitatea ecranului: „Atunci înţelese ce era de înţeles. Filmul era invizibil pentru el. Ochii săi clipeau în acelaşi ritm cu obturatorul proiectorului, de nu ştiu câte ori pe secundă, şi de aceea ecranul îi părea negru". Ieşirea din această capcană - adică din formula textului participativ, perpendicular pe ideile şi sentimentele personajelor - se produce schimbând necontenit viteza naraţiunii (proiecţia imaginii) şi unghiul de vedere. Deşi în partea întâi vorbeşte personajul auctorial („bătrânul cărturar", „bine-cunoscutul folclorist specialist în tribul A...i"), în cea de-a doua prietenul acestuia, F., iar într-a treia o combinaţie de voce obiectivă, surclasată în ultimele secvenţe de o indistinctă persoană întâi, varietatea stilistică readuce la acelaşi numitor - aproape omogenizează - textul. Revenirea persoanei întâi are, după cum se va vedea, un precis rol de stabilire a identităţii personajelor: ca într-un text schizoid, constatăm că avem de-a face cu un singur personaj ce întrebuinţează două partituri. în aceeaşi notă, similitudinile dintre Edith şi Catherine sunt din ce în ce mai accentuate, astfel încât nu e exagerat să vedem în cea de-a doua întruparea postmodernă a celei dintâi.

De altfel, e unul dintre posibilele reproşuri de adus cărţii: insuficienta separare a vocilor, uniformizarea prin apelul la identice strategii de comunicare. Mai vechea preferinţă a lui Cohen pentru stilul catehetic (transformarea textului într-o ţesătură complexă de întrebări şi răspunsuri, printr-o necontenită hărţuire a sensului), împrumutată de la Joyce, e sublimată, în *Beautiful Losers,* prin reducere. Pagini întregi ale romanului sunt aglomerări de interogaţii adresate unei instanţe nenumite, unui fel de Dumnezeu al semnificaţiilor de la care se aşteaptă răspunsurile definitive. Răspunsurile nu vin însă niciodată, ca şi cum, prea grăbit, autorul şi-ar fi epuizat întreaga energie redactând întrebările. Text deschis, acceptând orice interpretare, *Beautiful Losers* ilustrează *şi* categoria *literaturii potenţiale* ce părea a fi marea descoperire europeană a anilor '60.

Fragmentarismul, distrugerea barierelor dintre permis şi interzis, dintre legitim şi abuziv, dintre public şi privat, dintre text şi imagine, dintre stiluri şi expresia lor retorică ar corespunde unei bune definiţii a romanului postmodemist. Doar că miza lui Leonard Cohen se află în altă parte. „Enciclopedic, atotcuprinzător şi energic", după fericita definire a lui Ira B. Nadei, *Beautiful Losers* este, înainte de orice, un complex *exerciţiu spiritual.* Poliglot şi ubicuu, textul propune o maximă deschidere exteriorară. Amestec nu doar de *limbaje* (jurnale, scrisori, reclame comerciale, ghiduri de conversaţie, note de subsol etc), ci şi de *limbi,* romanul visează la o subtilă anulare a identităţii definite prin apartenenţa la un singur idiom. Atins de sindromul Babei, Cohen adoptă strategia seducţiei plurilingve: el comunică simultan în engleză, franceză, greacă şi spaniolă.

Dacă la suprafaţă se mizează pe combustia lexicală, pe acumularea aluvionară de cuvinte organizate într-o fiestă policromă, autogeneratoare, care aproape ameninţă cu explozia (autorul e conştient de primejdie şi nu ezită să-şi avertizeze cititorul: „Toate acestea sunt scrise de un om... Un om ca tine"), în interior se acumulează tensiunea unor subiecte grave prin ele însele. într-o scrisoare către Cork Smith, Leonard Cohen se iluzionează că, scriind această carte, a învăţat „cum să tratezi marile teme într-o tehnică rapidă, personală". Dublu neadevăr: romanul nu e nici pe departe o naraţiune fast-food, nici ca semnificaţie, nici ca proces creator. Pe de altă parte, spontaneitatea invocată ţine mai mult de iluzie, pentru că manuscrisul a fost revăzut de câteva ori, fiind rescris şi reorganizat în funcţie de ceea ce părea a fi dominanta spirituală a momentului.

în scrisoarea citată, Leonard Cohen admite că părerea unui cititor tentat să vadă romanul drept o „non-ficţiune" nu e lipsită de îndreptăţire. El înţelege prin această noţiune un exces al prezenţei autorului în text, dar mai ales caracterul de rugăciune *(confessional prayer),* singurul ce putea face legătura cu viaţa sfintei, pe care, în filigran, o opune aventurilor pervers-iniţiatice ale personajelor.

Ca să fiu preţios, cartea seamănă mai mult ca orice cu *Exerciţiile Spirituale* ale Sfântului Ignaţiu, în sensul că ea îi cere studiosului să vizualizeze etapele vieţii lui Isus, să vadă cu adevărat Nazaretul, peisajul propriu-zis [...], prin mişcarea dinspre *faptă* spre mister, pentru că misterul e întotdeauna înrădăcinat în lucrurile obişnuite. Misterul are o uşă strâmtă.

Caracterul *vizual* al expunerii, accesibilitatea totală a textului se impun de la primele rânduri. Dar asta

nu înseamnă că sensurile vor fi evidente de la bun început. Influenţa marii opere a lui Ignaţiu de Loyola trebuie descoperită mai mult într-o tehnică a *acumulării de efecte* decât în sensurile de adâncime ale misticii medievale. In fond, ceea ce-l fascinează pe Cohen e *spectacolul* extazei religioase şi nu conţinutul ei - *extază* e unul dintre cele mai fecvente concepte întrebuinţate de autor, ceea ce i-a condus pe unii exegeţi la concluzia că romanul ar fi un exemplu tipic de creaţie „pop inspirată de droguri". Astfel de etichetări (ca şi aceea de „New Western", adică de explorare a miturilor culturii băştinaşilor americani, direcţie strălucit ilustrată, la un capăt — al pseudo-cercetării ştiinţifice - de Carlos Castaneda, la celălalt - al ficţiunii ironice - de Richard Brautigan), fără a fi irelevante, nu acoperă prea multe din sensurile de adâncime ale cărţii. A pedala excesiv pe ideea metatextului, a scrierii autogeneratoare, şi a vedea în demersul lui Cohen germenele unei posibile teorii a lecturii (o altă abordare excesivă, îmbrăţişată cu entuziasm de mulţi critici academici) nu ajută, din păcate, în nici un fel la înţelegerea profunzimilor textului. Mă încăpăţânez să văd în *Beautiful Losers* o superbă creaţie lirică, un act al gratuităţii pure, un pariu existenţial hrănit din potenţialităţile imaginarului, din libertatea supremă oferită de capacitatea de a domina magia cuvintelor. Alchimie perversă, acumulare de scene sexuale descrise cu o luxurianţă nu o dată deconcertantă, romanul nu-şi epuizează semnificaţia în cadrul unui discurs erotologic, oricât de puternice ar fi argumentele ce susţin o astfel de perspectivă. Sexualitatea nu e o împlinire, ci o evadare. Nici unul dintre protagoniştii acestei istorii despre moarte, eşec, rătăcire şi pierdere (Naratorul, soţia sa, Edith, F., prietenul şi

„magistrul" celor doi, în planul contemporaneităţii, martira Catherine Tekakwitha şi „semi-zeul" Oscotarah, Sfredelitorul de Capete, în planul istoriei îndepărtate) nu urmăreşte constant o ţintă. Ei sunt *transportaţi* de forţe mai puternice decât voinţa lor, obligaţi să execute partituri ale căror sensuri nu le înţeleg întotdeauna. Intr-o autoanaliză lucidă a romanului, Leonard Cohen disecă mecanismele din spatele creaţiei, explicând motivele opţiunii pentru o formulă ficţională, deşi intenţiile sale erau de natură spirituală: „E vorba de o ficţiune pentru că folosesc o construcţie ficţională, personaje, decoruri, parodii ale suspansului pornografic - pentru că întregul sistem al percepţiei religioase s-a ofilit, în mine sau în tine, şi suntem ofensaţi de orice referiri la Mister care nu sunt făcute în termeni ficţionali sau antropologici. Pentru că n-am putut să scriu sau să cred într-o carte intitulată *Meditaţiile lui Cohen,* a trebuit să transform rugăciunea într-o povestire". Creaţia este, aşadar, o mască, veşmântul artificial luat de pulsiuni cât se poate de naturale. Una din temele majore ale romanului - în perfect acord cu moda *psihedelică* a epocii - este căutarea identităţii sexuale. Ambiguitatea, niciodată eliminată, a textului sporeşte misterul ce-i înconjoară pe protagonişti, fiecare dintre ei având dificultăţi în a se defini din punct de vedere sexual. Foamea de celălalt ia forme morbide, conotând sadismul, dar nici excluderea sexualităţii nu se sustrage unui comportament deviant. Până şi Catherine Tekakwitha, în refuzul sistematic, bolnăvicios al bărbatului atinge dimensiunile supremului masochism:

Părintele Chauchetiere şi părintele Cholenec erau nedumeriţi. Corpul Catherinei era acoperit de răni sângerânde.

O priveau, o spionau cum îngenunchea în faţa crucii de lemn de lângă râu, numărau loviturile de bici pe care aceasta şi tovarăşa ei şi le dădeau reciproc, dar nu sesizau nici un fel de exces. A treia zi începură să fie îngrijoraţi. Catherine arăta ca moartea. «Son visage n'avait plus que la figure d'un mort.» Nu mai puteau atribui prăbuşirea ei fizică slăbiciunii sale obişnuite. O întrebară pe Mărie Therese. Fata mărturisi. în noaptea aceea, preoţii intrară în coliba Catherinei Tekakwitha. Tânăra indiancă dormea înfăşurată strâns în pături. Le smulseră de pe ea. Catherine nu dormea. Se prefăcea. Nimeni n-ar fi putut dormi din cauza durerii. Folosindu-şi întreaga sa îndemânare la împletitul colibelor, fata cususe mii de spini în pătură şi în cuvertură. La fiecare mişcare i se deschidea o nouă rană, prin care i se scurgea sângele. Câte nopţi se va fi torturat astfel? Era goală în lumina focului, cu sângele şiroindu-i.
Această scenă atroce nu e un simplu paragraf din catalogul penitenţelor unei creştine fervente. Intr-un anume sens, ea constituie matricea, modelul comportamental al personajelor. Devoţiunea mistică a Catherinei corespunde obsesiilor sexuale ale personajelor contemporane, într-o fină sugestie a degradării miturilor: sacrul se transformă în profan, înălţimea spirituală decade în pură mecanică amoroasă, miturile se prăbuşesc sub povara unei modernităţi ultragiate şi ultragiante. Aşa cum Catherine sublimează dorinţa sexuală mutilându-şi fiecare părticică a trupului, R, magistrul pervers (să nu uităm că ocupaţia sa de bază e politica !), visează să transforme corpul lui Edith (ea însăşi o indiancă din tribul Agniers, numele franţuzesc al tribului Mohawk, obiectul de studiu al Naratorului) într-o imensă zonă erogenă: „Dacă vrem să perfecţionăm corpul pan-orgasmic, să extindem zona erogenă la tot învelişul de carne şi să popularizăm «Dansul

telefonului», atunci trebuie să începem prin a diminua tirania sfârcurilor, buzelor, clitorisului...".
Acest sfat, urmat *ad litteram* de către personaje, într-un delir sexual transpus în formule suprarealist-fantasmagorice, constituie o cale de acces la cunoaşterea adâncă. Naraţiunile paralele - un nivel, al prezentului, se desfăşoară în anul 1965, după sinuciderea lui Edith, celălalt, al trecutului, coboară în întunecimile anilor 1656-l680, corespunzând perioadei în care a trăit Sfânta Tămăduitoare - se luminează unele pe altele, prin subtile intersecţii de idei, printr-o lentă, dar tot mai pronunţată relevare a asemănărilor structurale.
Lungul monolog al naratorului anonim este, în egală măsură, un document clinic şi un document de epocă. Procesul degradării mintale a unui personaj înnebunit de durere în urma morţii soţiei constituie doar una dintre faţetele romanului. Cealaltă este o copleşitoare naraţiune a felului în care identităţile multiple încearcă să-şi croiască un drum într-o lume fragilizată de izbucnirea unor conflicte mocnite vreme de secole. Contextul scrierii romanului, aşa-numita „Revoluţie Tăcută" de la începutul anilor '60 din Quebec, a obligat la o radicalizare a opţiunilor politice, iar faptul că F. - maestrul, prietenul, iubitul atât al naratorului, cât şi al soţiei acestuia, Edith - este politician poartă o semnificaţie aparte.
El nu e însă orice fel de politician: e un profesionist care dă politicului o întrebuinţare violentă: F. nu ezită să părăsească tribuna parlamentară pentru a trece de partea anarhiştilor, aruncând în aer statuia ce simbolizează dominaţia britanică asupra Canadei, în cheie alegorică, romanul ar fi, după T.F. Rigelhof, „o fabulă politică înveşmântată într-o fantezie religioasă

transfigurată sexual". Personajele sunt, aşadar, şi purtători de cuvânt ai perfidiei politice care, după ce o aneantizează pe Edith, femeia ce-i înlănţuie cu farmecul sexualităţii ei stranii, distrusă „de prea multă istorie, pe de o parte, şi de prea multă transcendenţă, pe de alta", îi va înhăţa şi pe ceilalţi eroi în malaxorul ei nemilos.
Brutalitatea abordării, anularea barierelor de limbaj sau comportament, naturalismul virulent al limbajului, viziunea frustă, dacă nu chiar cinică, alcătuiesc un mozaic fascinant, o satiră acidă a *canadianităţii,* rezultanta neclară a interacţiunii brutale a identităţilor indiană, franceză, engleză şi, într-o anumită măsură, ebraică. Din această confuzie de identităţi se poate evada numai prin „extazul mecanic" al drogurilor sau al credinţei. Bolnav sufleteşte, naratorul caută alinarea plonjând în trecut, sperând în ajutorul miraculoasei Fecioare Irocheze, dar eşuează în mlaştina pestilenţială a unei biografii imperfecte, măcinate de durere, frustrare, halucinaţii, pornografie şi neputinţă.
Michael Ondaatje, autorul faimosului *Pacient englez* şi admirator al lui Cohen, atrage atenţia asupra dimensiunii comice a cărţii. Pe bună dreptate, *Beautiful Losers* poate fi văzut drept un discurs despre erodarea şi decăderea valorilor tradiţionale, o Saturnalie isteroidă în care „eliberarea religioasă" se produce prin intermediul sexului. Obsesională şi agresivă, disertaţia lui Cohen atinge adeseori absurdul şi macabrul, dar fără să-şi diminueze nici o clipă forţa comic-sarcastică. Chiar atunci când cade în grotesc (şi cade adeseori!), textul e răscumpărat de o enigmatică energie poetică, de un fluid liric autentic, el singur capabil să facă din aceste exhibări ale rănilor morale adevărate imnuri înălţate frumuseţii lumii. Un exemplu

de proză poetică poate fi descoperit în capitolul 25 al
părţii întâi, unde lirismul provine, paradoxal, dintr-o
violentă acumulare de cuvinte din zona scatologicului:
Şoricu-mi sfârâie pe degetul cel mare, dam, dam, urăsc
durerea colosal de extraordinar, mult mai mult decât o
urăşti tu, dar corpul meu e mai important, eu sunt o
Moscovă a durerii, în timp ce tu eşti doar o staţie meteo
de provincie. Intenţionez să nu mai studiez decât praful
de puşcă şi sperma şi uite cât de inofensiv pot fi: nici
gloanţe după inimi, nici spermă după soartă, nimic, doar
nimbul oboselii, cilindrii veseli şi mici mistuindu-se
într-un foc banal după nenumărate erupţii de stele căză-
toare şi curcubee, picătura vâscoasă de spermă din palmă
subţiindu-se şi limpezindu-se precum sfârşitul Creaţiei,
când materia toată se face iarăşi apă. [...] Orice străin
ce ţi-ar face aşa ceva s-ar simţi onorat orice străin cât
de ciudat deci cobor poate acolo unde voiam să mă duc
ca un melc această limbă automată alunecă în josul
muşchiului din acvariu foc! O creastă tandră şi docilă
precum mulajul unui iepure de ciocolată o duc jos să
nu-ţi fie ruşine căci toate mirosurile sunt alchimizate
limba se duce cling în jurul unui colac de salvare tran-
dafiriu aromă bomboană de noroi.
Alunecările în obsesional, chiar în patologic, cores-
pund opiniei frecvent invocate a autorului despre decă-
derea iubirii în lumea modernă. Postromantismul
cohenian, vizibil îndeosebi în poezii şi în textele cânte-
celor, este atenuat de efortul de a construi o contralume
urâţită de dorinţa coborâtă la nivel de mecanicitate
pură. „Vibratorul Danez", instrument al plăcerii sexuale,
dar şi al anihilării fibrei umane, funcţionează, fireşte,
asemenea biciului întrebuinţat de Sfânta Catherine
pentru autoflagelare. Numai că scopurile urmărite
sunt diametral opuse: atingerea Paradisului, în al

doilea caz, şi cunoaşterea Infernului, în primul. Evreul Cohen acceptă, aşadar, nu doar *regulile,* ci şi subtilităţile şi mistica adesea arogantă a doctrinei catolice, conştient că doar astfel poate înţelege complicata ţesătură a identităţii canadiene.

Dennis Duffy consideră că *Beautiful Losers* continuă o linie a prozei anglo-saxone deschisă de D.H. Lawrence, iar tema principală ar fi analiza procesului de „corupere a iubirii şi de înlocuire a ei de către masochism şi mecanism". Poli indubitabili ai naraţiunii (un exeget observa, cu maliţie, că proza lui Cohen e scrisă pentru a satisface plăcerea cititorilor sofisticaţi din categoria Susan Sontag, neinteresaţi de analiză şi interpretare, ci de curgerea necontenită a cuvintelor), termenii de mai sus pot fi văzuţi ca o soluţie ludică, un fel de „maso-mecanique plaque sur le vivant", în vederea atingerii, prin violentare şi murdărire intensă, a purităţii absolute.

Finalul cărţii, cu o neaşteptată deschidere metafizică, reaminteşte că Leonard Cohen a urmărit cu admirabilă atenţie reperele unui scenariu iniţiatic. într-o listă descriptivă, el vede *Beautiful Losers* drept „o poveste de dragoste, un psalm, o Liturghie Neagră, un monument, o satiră, o rugăciune, un ţipăt, o hartă a drumului prin sălbăticie, o glumă, un afront lipsit de gust, o halucinaţie, o plicticoşenie, o exhibare irelevantă de virtuozitate extinctă, un tratat iezuit, un zâmbet batjocoritor, o extravaganţă luterană scatologică...". Acest repertoar sugerează, dincolo de orice dubiu, ambiţia enciclopedică a lui Cohen. Românul, aşa cum spuneam, nu este al unor personaje (în fond, povestea lor e redusă, ca-n cărţile lui Charles Bukowski, la câteva tehnici de copulare!), ci al unei lumi.

Tonul de epopee mistică cu care se încheie cartea, o hagiografie îmbibată de grotesc, reia subtemele unei

naraţiuni lăsate în voia mecanismului autogenerator, pentru a-i conferi forţă şi expresivitate. Purificat, dublului personaj Narator / F. nu-i mai rămâne decât să îndeplinească profeţia iezuiţilor din momentul sanctificării Catherinei: „Scânteia miracolelor se [va] aprind[e] din nou". Evadat dintr-o lume moartă, larvară, el îşi vede mântuirea în redescoperirea umanităţii umile, dar vii:

Bieţi oameni, bieţi oameni asemenea nouă, s-au dus, au fugit. Am să-L chem din turnul electric. Şi iar am să-L chem din văzduh. El chipul îşi va arăta. Şi nu mă va părăsi. Am să-I răspândesc numele-n Parlament. Tăcerea I-o voi primi cu durere. Sunt trecut prin focul familiei şi-al iubirii. Fumez c-un iubit, mă culc c-un prieten. Vorbim despre bieţii oameni, înfrânţi şi fugiţi. Singur c-un radio, ţin mâinile sus. Bine-aţi venit, voi ce inima-mi stingeţi. Bine-ai venit, prieten, iubit, ce lipsa mi-o simţi cum te-ndrepţi spre sfârşit.

Neaşteptata devoţiune mistică dovedeşte că miracolul, un prim miracol, s-a produs: dacă nu trupul, măcar sufletul ameninţat al protagoniştilor va fi salvat. Prizonieri într-un *perpetuum mobile* din cuvinte, ei îşi irosesc energia exhibându-şi cu patimă cele mai sordide dorinţe şi cele mai de nemărturisit pasiuni. Dar o fac într-un soi de frenezie inocentă - ei înşişi produse ale unei lumi amorale -, convinşi că de undeva, din sferele purităţii, va pogorî un înger dispus să-i salveze. Fiinţe bolnave într-o carte bolnavă (editorul Jack McClelland comenta lucrarea în următorii termeni : „E sălbatică şi incredibilă şi scrisă minunat, fiind, în acelaşi timp, îngrozitoare, şocantă, revoltătoare, dezgustătoare, şi poate chiar că e o carte mare"), Naratorul, R, Edith şi Fecioara Irocheză menţin într-un

echilibru fragil tensiunea dintre căutarea „senzaţiilor tari" şi uitarea cea mai profundă.
„Pedanteria exhibiţionistă" a naraţiunii, despre care vorbea un critic, combinată cu lipsa de consistenţă a personajelor, induce ideea unui experiment de dragul experimentului. Deşi Cohen „se joacă" cu stilurile, cu vocile narative, cu aluziile culturale, construind o reţea intertextuală adeseori impenetrabilă, un abur, un patetism de bună calitate, în cele din urmă el atinge pragurile de sus ale gravităţii. „Estetica urâtului" îmbrăţişată în aceste pagini nu poate ascunde intenţiile profunde ale autorului: căutarea fericirii prin suferinţă. Datele propriu-zise ale povestirii sunt clare şi n-aveau cum să ducă la alt deznodământ.
Coborârea în infern, acceptarea înfometată a torturii morale şi fizice, intensitatea urletului de durere şi extaz amintesc de experienţa tragică a lui Gustav von Aschenbach, răstignit şi el între două morţi. Dar dacă *novella* thomasmanniană se revendica de la scenariul nietzschean al tragediei născute din muzică, *muzicianul* Cohen face apel la exhibiţionismele sexuale şi la repertoriul deocheat al suprarealiştilor. Din ciocnirea fiorilor tragediei cu spiritul anarhic-zeflemitor al avangardei s-a ivit una dintre cele mai ciudate cărţi ale deceniului şapte. Ea supravieţuieşte, parţial, şi datorită enigmei pe care Cohen a ştiut s-o păstreze intactă. O enigmă ce pare să-i scape lui însuşi - cum altfel să explici micul poem din volumul *Parasites of Heaven,* apărut tot în 1966: „Deci eşti genul de vegetarian/ care mănâncă doar trandafiri./ Asta ai vrut să spui/ cu *Frumoşii* tăi *învinşi* ?".
Fără îndoială, semnificaţia cărţii nu poate fi redusă la un mărunt (chiar dacă spectaculos) paradox al violenţei conţinute de ingenuitate. Romanul abundă în

chestiuni grave (de la tragedia Holocaustului la construirea, printr-un soi de „inginerie socială" comic-grotescă, a „Evreului Nou", şi de la răfuiala cu strigoii istoriei la funcţia religiei într-o lume care şi-a pierdut credinţa) şi chestiuni mai puţin grave, dar de maximă importanţă pentru destinul literaturii în plină epocă postmodernistă. Fie că e vorba de refuzul separării genurilor (vocea poetului, vocea prozatorului, vocea jurnalistului se împletesc într-o textură plină de sugestii), de identitatea dintre rostire şi sens (adică reducerea cuvintelor la gradul zero al semnificaţiei), de egala forţă a prezenţei şi a absenţei, a plinului şi a golului, a „originii şi a vocii", cum ar spune Jacques Derrida, toate acestea trimit la un nou tip de sensibilitate literară.

Romanul poate fi, desigur, un exemplu al felului în care, pe la mijlocul anilor '60, s-a născut „teoria lecturii", cum, prin proclamarea „morţii autorului", se iveşte personajul decisiv, „cititorul", dotat cu un nou tip de imaginaţie şi ideologie. Această din urmă sugestie a lui Birk Sproxton arată cât de departe se poate merge când critica „academică" coboară din amvonul aseptic al delirurilor cu pretenţii de raţionalitate în piaţa multicoloră a literaturii vii. Mai seducătoare sunt, în schimb, sugestiile care vorbesc despre ambiguitatea structurală a cărţii lui Cohen, despre discursul esenţialmente ipotetic, pus în evidenţă de vocabula „IF" („dacă"), cuvânt forjat prin alăturarea iniţialelor protagoniştilor naratori, I („eu") şi F.

O poetică a „indeterminării" există, cu siguranţă, în *Beautiful Losers,* potenţată de plasarea acţiunii pe două nivele temporale distincte. Dar şi între două lumi: a postmodernităţii *flower power,* hippy, *beat* etc. şi a mesajului iezuit trimis cu putere înspre această lume. în noua realitate instituită de aliajul de om şi

tehnologie (eroticul „Dans al telefonului" nu e decât forma graţioasă a mult mai violentului „Vibrator Danez"), cartea poate fi citită nu doar ca o nouă formă de estetică, ci şi ca o nouă variantă a *eticii.* Valorile reprezentate de personaje sunt primejdioase, în primul rând, pentru protagonişti, victime sigure ale „principiului plăcerii", în proximitatea căruia se află întotdeauna instinctul şi premoniţia morţii.

Mult discutatul episod al „apartamentului argentinian" conţine una dintre metaforele cruciale ale romanului: după ce iniţierea sexuală a lui Edith atinge paroxismul, scena e ocupată de chelnerul-dictator, „fost stăpân peste câţiva acri de pământ european". Este, desigur, Hitler, transmutat - alături de atâţia alţi nazişti — în Argentina, dornic să perpetueze ororile sado-masochiste de acasă:

La uşă se auzi o bătaie profesionistă.

— El trebuie să fie, am zis.

— Ne îmbrăcăm?

— N-are rost.

Nici măcar nu a trebuit să închidem uşa. Chelnerul avea o dublură a cheii. Purta un impermeabil vechi şi mustaţă, dar pe dedesubt era complet gol. Ne-am întors spre el.

— Vă place Argentina? am întrebat eu, ca să fac conversaţie.

— îmi lipsesc jurnalele de actualităţi, zise el.

— Şi paradele? am îndrăznit eu.

— Şi paradele. Dar în rest, găsesc absolut totul! Ah!

Bărbatul observă organele noastre înroşite şi începu să le mângâie cu mult interes.

— Minunat! Minunat! Văd că sunteţi bine pregătiţi.

Ceea ce a urmat e poveste veche. Nu intenţionez să îţi mai sporesc durerea cu descrierea exceselor la care ne-am dedat împreună cu el. Ca să nu-ţi faci griji din cauza noastră, nu trebuie decât să-ţi spun că într-adevăr fuseserăm bine pregătiţi şi abia dacă am catadicsit să ne

împotrivim la ordinele lui excitante şi sordide, inclusiv atunci când ne-a pus să-i sărutăm biciul. [...] Din buzunarul impermeabilului scoase o bucată de săpun.
— Trei într-o cadă, zise el vesel, cu accentul lui puternic. Aşa că ne-am bălăcit cu el. Ne-a săpunit din cap până-n picioare, lăudând în acest timp calităţile deosebite ale săpunului, care, după cum cred că bănuieşti deja, era făcut din carne umană topită. Bucata aceea de săpun este acum în mâinile tale. Am fost botezaţi cu el, soţia ta şi cu mine. Mă întreb ce vei face cu el.
Victima şi călăul sunt uniţi, în drumul lor spre moarte, de atracţia pentru macabru. Botezul satanic reprezintă punctul extrem atins de Cohen în încercarea de a exorciza demonii unei istorii care pentru el şi cei asemenea lui a însemnat întâlnirea cu Lucifer întrupat într-un personaj altminteri comic, reductibil la mustaţa şi impermeabilul ce ascundeau totuşi „flatulenţa sulfuroasă" a iadului. Dar Cohen nu face din această scenă un pretext al evocării Holocaustului, pentru că nu doar evreii au fost exterminaţi atunci. Edith, o minoritară şi ea, este în egală măsură ţinta „chelnerului" sado-masochist, aşa cum, pentru ceilalţi indieni, numele măruntului trib din care făcea ea parte însemna „cadavru".
Aşadar, scenele de extremă violenţă au menirea să atragă atenţia asupra semnificaţiilor de adâncime ale textului. Ele se adună, încetul cu încetul, într-un discurs despre primejdiile lumii, despre răutatea absolută care pândeşte la fiecare răspântie. Amestecul de exaltare şi eşec, de căutare febrilă şi risipă iresponsabilă este, în primul rând, al *timpului,* al istoriei. Fie că vorbim de epoca Sfintei Irocheze, fie de contemporaneitate, eroii se salvează doar negând raţionalitatea unei existenţe mediocre. Pentru a atinge acel stagiu, personajele se topesc unele în altele, optând pentru o sexualitate

debordantă, în încercarea de a-şi schimba identitatea corporală: ei urmează programele de *body building* ale lui Charles Axis, fascinaţi de posibilitatea de a deveni asemenea eroilor de benzi desenate Plastic Man sau Captain Marvel.

înfrânţi, aşa cum suntem informaţi încă înainte de a deschide cartea, eroii lui Leonard Cohen au nu doar scuza, ci şi vina că au încercat să-şi depăşească propriile limite. Oameni unidimensionali, oameni rigizi, alcătuiţi din lăcomie şi dorinţă, ei îşi construiesc identitatea în funcţie de ceea ce pot obţine din contactul cu supra-lumea. Să nu uităm că impulsul iniţial al naratorului, garanţia atingerii lumii ideale este să... seducă o sfântă (cuvintele lui Cohen sunt incomparabil mai neaoşe!) şi că trei dintre eroi sunt morţi de la bun început. Cu toate acestea, romanul nu ilustrează nici genul amoros, nici pe cel funerar. Aspiraţiile sale, ca şi ale personajelor sunt, mai presus de orice, de origine filosofică.

O carte, aşadar, despre un fel special de iniţiere în viaţă: cunoaşterea prin suferinţă şi pierdere. Nici E, „maestrul", „modelul", elementul activ al povestirii, nici ceilalţi eroi nu dau răspunsuri, ci pun întrebări. Inteligenţa minţii şi inteligenţa corpurilor se relevă prin felul în care se raportează la ele. „Instrumente" non-mecanice care imită însăşi ideea de mecanicitate, ele se vor o metaforă a posibilului niciodată atins de oameni: a cunoaşterii directe, profunde, fără intermediari, prin subsumarea sexualităţii unui instinct superior, amestec de dorinţă iraţională şi de raţiune pervertită.

III

32 de poeme de Leonard Cohen traduse de Mircea Cărtărescu

1. Să comparăm mitologiile
2. Cutia de mirodenii a pământului

1
Să comparăm mitologiile
Poem
Am auzit despre un om
care rosteşte atât de frumos cuvintele
încât doar spunându-le numele
face femeile să i se dăruiască.
Dacă sunt mut lângă corpul tău
pe când tăcerea ne-nfloreşte ca un cancer pe buze
e pentru că aud un om urcând scările,
dregându-şi vocea-n faţa uşii noastre.

Scrisoare

Cum ţi-ai ucis toată familia
nu-nseamnă nimic pentru mine
dacă gura ta mi se plimbă pe trup
Şi-ţi cunosc visele
cu oraşe-n ruine şi cai galopând
cu soarele deodată prea aproape
şi cu noaptea fără sfârşit
dar ele nu-nseamnă nimic pentru mine
pe lângă corpul tău
ştiu că afară războiul e-n toi
că dai ordine ca pruncii să fie
sugrumaţi şi generalii decapitaţi
dar sângele nu-nseamnă nimic pentru mine
el nu-ţi deranjează carnea
că guşti sânge pe limbă
asta nu mă şochează
cât braţele îmi cresc în părul tău
Să nu crezi că nu înţeleg
ce se-ntâmplă
după ce trupele au fost masacrate
şi târfele trecute prin sabie

Şi scriu asta doar ca să te jefuiesc:
că dimineaţa capul meu
va atârna sângerând cu ceilalţi generali
la poarta casei tale
că totul a fost prevăzut dinainte
şi-aşa vei şti că asta nu-nseamnă nimic pentru
mine

Amanţi

În timpul primului crâncen pogrom
S-au întâlnit sub ruine o vreme -
Dulci negustori, ea schimbându-şi iubirea
Pe ale lui gânditoare poeme.
Şi-n faţa cuptoarelor încinse la roşu
Au reuşit, vicleni, un sărut,
Apoi soldaţii-au venit ca să-i smulgă
Dinţii de aur din gura de lut.
în crematoriul arzând cu putere
Printre flăcări, în sinistre odăi
El a-ncercat să-i sărute sânii arzând
Pe când ea ardea-n vâlvătăi.
Mai târziu el s-a-ntrebat adesea:
A fost negoţul lor adevărat?
Pe când cei din jur jefuiau fără milă
Şi ştiau că a fost înşelat.

Rugăciune pentru Mesia

Sângele lui pe mâna mea e cald ca o pasăre
inima lui în mâna mea e grea ca de-oţel
ochii lui prin ai mei ard mai tare ca dragostea
O trimite corbul înainte de porumbel
Viaţa lui în gura mea e mai puţin ca un om
moartea lui pe pieptul meu e fără de ţel
ochii lui prin ai mei ard mai tare ca dragostea
o trimite corbul înainte de porumbel
O trimite corbul înainte de porumbel
o cântă din lanţuri dacă eşti sub pământ
ochii tăi prin ai mei ard mai tare ca dragostea
sângele tău în baladă prăbuşeşte-un mormânt
O cântă din lanţuri dacă eşti sub pământ
ochii tăi prin ai mei ard mai tare ca dragostea
inima ta-n mâna mea e grea ca oţelul
sângele tău pe mâna mea e fierbinte ca pasărea
Rupe o creangă verde de dragoste, drag menestrel
după ce corbul a murit pentru porumbel.

Când femeia americană

Când această femeie americană
cu coapsele-nfăşurate în pânză roşie
trece fulgerând pe lângă mine
ca un trib mongol incendiind o pădure
oraşul e topit de plăcere
şi case şubrede, de-o sută de ani
se preling în stradă;
şi ochii-mi sunt arşi
pentru chinezoaicele brodate
deja bătrâne
şi-atât de mici între pini
pe-aceste peisaje enorme
că dacă-ţi întorci capul
au dispărut pentru ore întregi.

Poem epic

Dac-aş avea un cap strălucitor
şi lumea s-ar întoarce după mine
în tramvaie;
şi-aş putea să-mi întind corpul
prin apa scânteietoare
ca să înot pe lângă peşti şi şerpi acvatici;
dac-aş putea să îmi distrug penajul
zburând prea aproape de soare;
crezi c-aş rămâne în camera asta
ca să-ţi recit poeme şi să-mi fac
scandaloase iluzii
la oricare mişcare-a gurii tale?

Avertisment

Dacă vecinul tău dispare
O dacă vecinul tău dispare
Cel ce-şi greblează iarba în tăcere
Sau fata cu-a ei umbră-ntunecată
Să nu îi spui nevestei niciodată
Să nu îi spui nicicând la cină
Ce s-a-ntâmplat cu omul ce, tăcut
Grebla cândva pe pajiştea pustie
Nu-i spune niciodată fiicei tale
Pe când duminica vă-ntoarceţi de la slujbă
Ce lucru curios: pe fata-aceea
N-a mai văzut-o nimeni de o lună
Şi dacă fiul tău îţi spune
Că nimeni nu mai locuieşte în vecini
Că toţi s-au dus departe, tu trimite-l
în pat fără să-l laşi să mai mănânce.
Fiindcă asta se ia, asta se ia,
Şi într-o seară, la întors acasă
Nevasta, fiica ta şi fiul
Dezmeticiţi, au să se ducă-n lume.

Musca

În armura sa neagră
musca de casă rătăcea pe câmpul
coapselor Friedei celei adormite
nederanjată de mişcarea vagă
cu care leneşa ei mână
încerca să-i curme rătăcirea.
Privind-o, ziua mea s-a irosit -
musca aceasta ce nu plănuise
s-o farmece sau să o mulţumească
putea să umble ţanţoş pe câmpia
pe care-am încercat atât de tare
să îmi aştern tremurători genunchi.

2
Cutia de mirodenii a pământului
Cum ceaţa nu lasă vreo rană
Cum ceaţa nu lasă vreo rană
Pe dealul verde-ntunecat
Aşa trupul meu nu lasă vreo rană
Pe trupul tău minunat.
Când vântul şi şoimul se-adună
în cerul enorm
Trupurile noastre se-adună
Şi ele, apoi se-ntorc şi adorm.
Cum multe nopţi îndură să fie
Fără de stele sau lună
Vom îndura şi noi suferinţa
De-a nu mai fi împreună.

Sub mâinile mele

Sub mâinile mele
sânii tăi mici
sunt pântecele întoarse
ale vrăbiilor căzute.
Oriunde te mişti
aud sunet de aripi închise
de aripi căzute.
Sunt mut de uimire
că ai căzut lângă mine
că genele tale
sunt şira spinării unor mici animale.
Mi-e groază de timpul
când buzele tale
mă vor numi hăituitor.
Când mă chemi mai aproape
ca să-mi spui
că trupul tău nu este frumos,
aş vrea să conjur
ochii şi gurile-ascunse
ale pietrei şi luminii şi apei
să mărturisească-mpotriva ta.

Aş vrea ca ele
să-ţi predea rima
tremurătoare a feţei tale
din adâncile lor chivoturi.
Când mă chemi mai aproape
ca să-mi spui
că trupul tău nu este frumos,
aş vrea ca trupul şi mâinile mele
să fie lacuri
ca să te vezi în ele şi să râzi.

Nu am întârziat în mănăstiri europene

Nu am întârziat în mănăstiri europene
ca să descopăr în iarba înaltă morminte de regi
pieriţi eroic, cum scrie-n balade;
N-am dat iarba la o parte au mâna
şi nici n-am lăsat-o cum era dinadins.
Nu mi-am lăsat mintea să rătăcească
prin acele întinse locuri
între munţii înzăpeziţi şi pescari,
ca o lună
sau o scoică sub apa neliniştită.
Nu mi-am ţinut respiraţia
ca să aud răsuflarea lui Dumnezeu,
nu mi-am controlat bătăile inimii
n-am fost flămând de viziuni.
Deşi l-am privit îndestul
n-am devenit un cocostârc
să-mi las trupul pe ţărm,
şi n-am devenit păstrăvul luminos
ce-şi lasă corpul în aer.
Nu m-am rugat la răni şi la relicve
la piepteni de fier
la corpuri arse,-nfăşurate-n cârpe.

N-am fost nefericit mii de ani.
Zilele râd şi nopţile dorm.
Bucătaru-mi pregăteşte tot ce-mi place
corpul se curăţă şi se repară singur
şi munca îmi iese deplin.

iii

Mi-e dor să-mbrătisez o doamnă

M-e dor să-mbrătişez o doamnă
Căci dragostea mea nu-i aci
Şi nu a fost astăzi cu mine,
Nici mâine nu va veni.
Vreo carne nu-i mai perfectă
Decât cea de pe oasele ei,
Şi totuşi îmi pare străină
Când nu e aici dumneaei.
De parcă ar fi o pictură
De preţ într-un burg cu castel
Unde-o privesc pelerinii
Şi preoţi o iau de model.
Vai, să ajung nu-s în stare
Până la dragostea mea,
Deşi o doresc cu ardoare
Dorm tot mai departe de ea.
Dar mi-e dor să-mbrăţişez o doamnă
Cu carnea dulce şi blândă.
Schelete, când dorm, îngheţate,
în jurul meu stau la pândă.

Pentru că totu-i al meu

Tu crezi că te voi părăsi.
Nu te voi părăsi.
Doar străinii călătoresc.
Pentru că totu-i al meu,
N-am unde să mă duc

Cântec

Aproape m-am dus la culcare
fără să-mi amintesc
cele patru violete albe
puse de mine la cheotoarea
pulovărului tău verde
şi cum te-am sărutat atunci
şi tu m-ai sărutat
timidă ca şi când
nici n-aş fi fost iubitul tău.

Pentru Anne

Cu Annie plecată
ai cui ochi să-i compar
cu soarele de dimineaţă?
Nu că i-am comparat,
dar acum îi compar,
acum, când e plecată.

Aveţi îndrăgostiţii

Aveţi îndrăgostiţii,
n-au nume, şi au vieţi doar unii pentru alţii,
şi aveţi camera, ferestrele şi patul.
Să zicem că-i un ritual.
desfaceţi patul, îngropaţi-i, înnegriţi fereastra,
lăsaţi-i pentru-o generaţie sau două.
Nimeni nu va-ndrăzni să-i deranjeze.
Vizitatori tiptil vor trece pe lângă uşa încuiată,
pândind vreun sunet, un suspin, un cântec:
dar nu aud nimic, nici respiraţii.
Voi ştiţi că nu sunt morţi, fiindcă simţiţi
în voi dogoarea dragostei intense.
Copiii voştri cresc, vă părăsesc,
Devin viteji soldaţi sau călăreţi.
Tovarăşii de viaţă mor, vă lasă.
Cine vă ştie? Cine-şi aminteşte?
Dar se petrece-un ritual la voi în casă:
Nu-i terminat: de mai mulţi e nevoie.
Uşa spre-ndrăgostiţi cândva se va deschide.
Odaia s-a schimbat într-o grădină deasă
cu mii de sunete, culori, mirosuri neştiute.
Patul e neted ca o delicată
napolitană de lumină albă.
In pat îndrăgostiţii,-ncet, tăcut,
fac dragoste în mijlocul grădinii.
Au ochii-nchişi,
de parcă au monezi de carne peste ei.

Au buzele rănite de răni mai vechi, mai noi,
Şi părul ei şi barba lui amestecate-s.
Când îi sărută umărul încet
ea nu-şi dă seama dacă al ei umăr
a dat sau a primit acel sărut.
întreagă carnea ei e ca o gură.
El îi prefiră degetele peste mijloc
şi-şi simte al lui mijloc mângâiat.
Ea-l strânge mai aproape şi braţul lui o strânge.
Când ea sărută mâna lângă gură
nu ştie a cui mână o sărută,
oricum mai sunt atâtea sărutări.
Iar voi staţi lângă pat, plângând de fericire,
cojiţi cu grijă de pe ei cearceaful
privindu-i cât se mişcă de încet.
Aveţi ochii în lacrimi, încât abia-i vedeţi.
Vă dezbrăcaţi, cântaţi cu glas magnific
Fiindcă ştiţi acum: e prima voce
de om care răsună în odaie.
Veşmintele devin viţă-de-vie.
Suiţi în pat, recăpătând un trup,
iar ochii-nchişi vă sunt cusuţi pe loc.
Creaţi o-mbrăţişare şi v-aruncaţi în ea.
Şi singurul moment de dubiu dureros
e când vă întrebaţi câte mulţimi cu voi în pat sunt
dar un sărut şi-o mângâiere vă spulberă
orice-ndoială.

Cântec pentru Abraham Klein

Istovit, psalmistul cu scripca
Lângă el, s-a oprit din cântat.
Trecuseră deja şi Sabatul
Şi mireasa cea din Sabat.
Masa acum era goală,
Lumânările reci erau, vai,
Pâinea cântată de el minunat
Era plină de mucegai.
Se-ntoarse către lăută
Tremurând în noapte şi ceaţă.
Nici o muzică, se gândea, n-o să-l poarte
De-acuma spre dimineaţă.
Uitată era acum Legea
Şi Regele însuşi uitat.
Din obicei şi cu gândul aiurea
Mâna lui spre arcuş a cătat.
A cântat, şi totul rămase
La fel, deşi mulţi ascultau.
Dar faţa-i era acum minunată
Şi braţele tari îi erau.

Cântec pentru liniştire

Coboară-ţi pleoapele
peste apă
alătură-te nopţii
ca arborii
sub care eşti întins
Cât de mulţi greieri
ce multe valuri
uşor după uşor
pe ţărmul fără de-ntoarcere
Sunt stele
dintr-o altă privire
şi-o lună
ce algele le iveşte
Şi nimeni nu va numi greierii vani
la vremea lor
la vremea lor
Şi nimeni nu-ţi va zice trândav
de vei muri cu soarele-odată.

Haiku de vară

pentru Frank şi Marian Scott

Tăcere
şi-o mai adâncă tăcere
când greierii
ezită.

Doamna mea poate dormi

Doamna mea poate dormi
Pe o batistă
Sau dacă-i toamnă
Pe-o frunză veştedă, tristă.
Am văzut vânătorii
îngenunchindu-i înainte
Pentru ei nici în somn
Ea n-are cuvinte.
Ei n-au nimic să-i ofere
Decât o inimă tristă.
Eu mă caut în buzunare
De o frunză sau o batistă.

Dar

Îmi spui că tăcerea
e mai aproape de pace decât poemele
dar dacă ţi-aş aduce-n dar
liniştea
(fiindcă ştiu liniştea)
tu ştiu că ai zice
Asta nu-i linişte
ci doar un alt poem
şi-n mâini mi-ai pune-o înapoi.

Mă-ntreb câţi oameni din acest oraş

Mă-ntreb câţi oameni din acest oraş
trăiesc în camere mobilate.
Noaptea târziu când mă uit la clădiri
Jur că văd o faţă-n fiece fereastră
uitându-se la mine înapoi
şi când mă-ntorc să plec
mă-ntreb cât de mulţi se duc la masa de scris
ca să scrie acest poem.

Călătorie

Iubindu-te, trup lângă trup, adesea m-am gândit
Să călătoresc fără bani spre un tron de noroi
Spre un maestru ce m-ar învăţa negreşit
Să ocolesc durerea, ca să mă-ntorc apoi
La dragoste-n îmbrăţişarea lacului şi stâncii.
Pierdut în lanurile părului tău n-am pierdut
Niciodată cărarea cea adevărată;
Mut lângă corpul tău să mă supun n-am putut
Voinţei ce mă-mpiedică să-ţi promit vreodată
Sau să-ţi jur, şi adesea în timp ce dormeai
La frumuseţea ta priveam cu groază.
Acum,
Ştiu de ce atâţia s-au oprit şi au plâns
Intre iubiri abandonate şi căutate mereu
Şi întrebându-se dac-are rost călătoria -
Căci orizontul are linia dulce-a obrazului tău
Şi cerul vântos i-o buclă-n părul tău lung şi greu.

Am două bucăţi de săpun

Am două bucăţi de săpun,
mirosind a migdale,
una pentru mine şi una pentru tine.
Pregăteşte baia,
ne vom spăla unul pe altul.
Nu am bani,
l-am omorât pe farmacist.
Şi uite un vas cu ulei
chiar ca în Biblie,
întinde-te-n braţele mele,
îţi voi face pielea strălucitoare.
Nu am bani.
L-am omorât pe parfumier.
Priveşte prin fereastră
la prăvălii şi la oameni.
Spune-mi ce mai doreşti
Şi-am să-ţi aduc imediat.
Nu am bani.
Nu am bani.

Cântecul încornoratului

Dacă asta arată-a poem
ar trebui să vă avertizez de la-nceput
că nu vrea să fie aşa ceva.
Nu vreau să poetizez nimic.
Ştiu tot rolul ei în povestea asta
dar nu sunt preocupat de asta acum.
Totul e între tine şi mine.
In ce mă priveşte nu dau doi bani pe cine-a-nceput:
de fapt mă-ntreb dacă dau doi bani pe orice.
Dar vreau să spun şi eu ceva.
Oricum, i-ai vârât pe gât cinci beri MâcKewan,
ai dus-o în camera ta, ai pus discurile potrivite,
şi într-o oră sau două totul a fost gata.
Ştiu totul despre pasiune şi onoare
dar din nefericire asta n-a avut chiar nimic din
vreuna din ele:
o, a fost pasiune, n-am nici o-ndoială
şi chiar ceva onoare
dar important a fost că l-aţi încornorat pe
Leonard Cohen.
Drace, aş putea să mă adresez şi vouă la amândoi:
n-am timp să scriu nimic altceva.
Trebuie să-mi spun rugăciunile.
Trebuie să aştept la fereastră.
Repet: important a fost că l-aţi încornorat pe
Leonard Cohen.

îmi place versu-acesta fiindcă are numele meu
în el.
Ce-mi face într-adevăr silă
e că totul a rămas ca-nainte:
sunt tot un fel de prieten,
sunt tot un fel de iubit.
Dar nu pentru multă vreme:
de-asta vă spun la amândoi lucrul ăsta.
Fapt e că mă transform în aur, devin aur.
E un proces îndelungat, se zice,
se-ntâmplă în etape.
Vă informez aşadar că deja m-am transformat
în noroi.

Cântec de dimineaţă

A visat că doctorii au sosit
Şi picioarele de la genunchi i-au tăiat.
Asta a visat într-o dimineaţă
Dormind cu mine în pat.
Şi eu nu eram în acel
Vis, nici ţipătul de amputat,
Totuşi mi-a spus-o-ntr-o dimineaţă
După o noapte cu mine în pat.

Florile ce le-am lăsat în pământ

Florile ce le-am lăsat în pământ,
pe care nu le-am cules pentru tine,
le aduc azi pe toate,
ca să le las să crească etern,
nu în poeme sau marmură
ci unde au căzut şi-au putrezit.
Şi navele în radele lor măreţe
mari şi trecătoare ca eroii,
nave pe care n-am navigat,
le aduc azi pe toate
ca să le las pe oceane etern,
nu în machete sau în balade,
ci unde, găurite,-au eşuat.
Iar copilul pe ai cărui umeri stau
şi al cărui dor l-am izgonit
cu o regală şi obştească disciplină,
azi îl aduc 'napoi
să tânjească etern
nu în confesiuni sau în biografie
ci unde el a prosperat
crescând viclean şi păros.
Nu răutatea mă îndepărtează,
ducând la renunţare şi trădare:
e oboseala, oboseala de tine.

Aur, ivoriu, carne, iubire, divin, sânge, lună
am devenit expertul acestui catalog.
Atât de glorios odată, corpul meu
doar un muzeu a devenit acum:
o gură-mi aminteşte o parte din el,
o mână altă parte,
o umezeală, o căldură alta.
Cine posedă ceva de el nefăcut?
Nu sunt eu sursa frumuseţii tale
cum nu sunt nici a coamelor de cai sau a cascadei.
Acesta-i ultimul meu catalog.
Respir nerespirabilul
te iubesc te iubesc —
şi îţi dau drumul pentru totdeauna.

Un zmeu e o victimă

Un zmeu e o victimă de care eşti sigur.
îl iubeşti fiindcă zvâcneşte-n cer
destul de blând ca să te simţi stăpânul lui,
destul de tare să te simţi nerodul lui;
pentru că el trăieşte
ca un şoim antrenat
în aerul înalt şi dulce,
şi poţi mereu să ţi-l aduci în mână,
să-l îmblânzeşti apoi într-un dulap.
Un zmeu e un peşte pe care l-ai prins
într-un iaz fără peşti,
cu care-apoi te joci cu grijă şi-ndelung,
sperând că n-o să cadă la pământ
când vântul se va linişti.
Un zmeu e un contract glorios
pe care îl închei cu soarele
încât prieteni îţi devin şi câmpul,
şi râul, ca şi adierea,
şi-apoi te rogi o lungă, rece noapte
sub luna care fără sfoară hoinăreşte,
să fii viteaz, pasionat şi pur.

Există unii oameni

Există unii oameni
ce-ar trebui să aibă munţi
să le păstreze numele prin vremuri.
O piatră de mormânt nu e destul
de tare şi de înverzită
iar fiii se îndepărtează
ca nişte degete
când pumnul se deschide.
Prietenul meu drag
a trăit şi-a murit în tăcere,
cu demnitate, şi nu a lăsat
cărţi, fii sau vreo femeie ca să-l plângă.
Şi nici acesta nu-i un cânt de jale
Ci doar un nume dat acestui munte
pe care umblu,
înmiresmat, purtând lumini şi umbre
prin ceaţa palidă a înserării.
E muntele ce va purta numele lui.

Viitorul

Daţi-mi noaptea nedormită
Daţi-mi camera secretă
Singur sunt
Şi-i vreme de tortură
Daţi-mi absolut control
Peste orice suflet gol
Şi vino lângă mine-n silă,-n ură.
Daţi-mi drog şi sex anal
Pomul cel rămas pe deal,
Ultimul,
Vârâţi-vi-l în rimă,
Daţi-mi zidul din Berlin
Daţi-mi monstrul din Kremlin
Viitorul, frate, este crimă.
Totul o ia razna, totul se destramă
Nimic de măsurat, nimic de prevăzut,
Viforul lumii a trecut de vamă
în suflet ordinea s-a răsturnat şi-a dispărut.
Când „Pocâiţi'Vă!", strigau profeţii în furtună
Mă-ntreb şi-acuma ce vroiau să spună.
Nu vezi şi nu ştii cine sunt,
Nu mă deosebeşti de vânt,
Sunt micul Ştrul care a scris Psaltirea.
Imperii am văzut pierind,

Şi naţii am văzut venind
Dar singurul motor al vieţii e iubirea.
Am fost trimis ca să vă spun
Tăios, ne-nduplecat, nebun:
S-a terminat! E gata!
Anonimă,
Planeta s-a oprit din mers
Şi se arată Cel pervers.
Fii gata pentru viitor: e crimă!
întreaga lume-a ta o să dispară
Viaţa ta va deveni amară
Ruine-n flăcări vei zări pe drum
Şi omul alb se va preface-n fum.
Femeia ta va spânzura legată
Cu capu-n jos, cu fusta sfâşiată
Şi poetaşi jegosi îi vor da roată
Făcând cu toţi pe Charlie Manşon...
Daţi-mi zidul din Berlin,
Daţi-mi monstrul din Kremlin,
Daţi-mi pe Crist
Sau daţi-mi Hiroshima.
Distrugeţi fetuşii, pe toţi
Oricum nu veţi avea nepoţi
Căci viitorul, frate, este crima!
Totul o ia razna, totul se destramă
Nimic de măsurat, nimic de prevăzut,

Viforul lumii a trecut de vamă
în suflet ordinea s-a răsturnat şi-a dispărut.
Când „Pocăiţi-vă!", strigau profeţii în furtună
Mâ-ntreb şi-acuma ce vroiau să spună.

Toată lumea stie

Toată lumea ştie că acu-i momentul,
Toată lumea-aşeaptă semnul nevăzut,
Toată lumea ştie că războiu-i gata,
Toată lumea ştie că cei buni au pierdut.
Toată lumea ştie că jocu-i trucat
Săracu-i sărac şi bogatu-i bogat,
Ai o şansă la mie,
Toată lumea ştie.
Toată lumea ştie că barca ia apă
Toată lumea ştie : cârmaciu-a minţit.
Toată lumea simte acea dezolare
Ca şi când câinele sau tatăl le-a murit.
Toată lumea-şi numără banii-n buzunare
Toată lumea vrea un cadou sau o floare.
Ce veselie,
Toată lumea ştie.
Toată lumea ştie că mă iubeşti, femeie
Toată lumea ştie: pe mine mă vrei.
Toată lumea ştie că mi-ai fost credincioasă
Dacă excludem două nopţi sau trei.
Toată lumea ştie că ai fost leală
Dar pur şi simplu prea mulţi te-au văzut
mereu goală
La datorie,
Şi toată lumea ştie.

Toată lumea ştie că acum i-acum,
Toată lumea ştie că ori tu, ori eu.
Toată lumea ştie că trăieşti de-a pururi
Când un vers te schimbă în zeu,
Toată lumea ştie că negrul sărac,
Unchiul Tom amărâtul, tot mai strânge bumbac.
Să-ţi facă rochie ţie,
Toată lumea ştie.
Toată lumea ştie că holera vine.
Toată lumea ştie că vine acum.
Toată lumea ştie: bărbat şi femeie
Sunt arhetipuri prefăcute-n scrum.
Toată lumea ştie că pe patul de fetru
Cu toţi avem montat un manometru
Pe care scrie
Că toată lumea ştie.
Toată lumea ştie că ai avut necazuri,
Toată lumea ştie prin ce-ai trecut tu,
De pe Calvar cu crucea-nsângerată
Ai ajuns pe plajă, în Malibu.
Toată lumea ştie adevărul trist:
Inima cea sfântă, inima lui Crist
Acum se sfâşie.
Şi toată lumea ştie.

Ora închiderii

Bem, dansăm fără-ncetare
Căci jazz-band-ul sună tare
Johnny Walker ni se suie drept la cap,
Doamna mea şi-a înserării
Este îngerul Iertării
Jartiera-i poartă lumea drept ciorap
Cei ce beau, cei ce dansează
Din priviri o desenează
Şi viorile străfulgera în sală,
Dame bluzele-şi sfâşie
Polka e o nebunie
Partenerii se tot schimbă
Raiu-n iad ţi se preschimbă
E ora închiderii, ora finală.
Suntem singuri şi romantici
Cidrul curge-n stropi tomnatici
Sfântul Duh întreabă de friptură
Luna-noată dezbrăcată
Noaptea-i dulce, parfumată
Sigur vei avea o aventură.
Deci vârtej şi roata iară
Jos la şerpi şi sus pe scară
Sus în turnul orelor de gală,
Totul brusc s-a petrecut:
Un plâns, un geamăt, un sărut

Poarta iubirii s-a crăpat
Şi-apoi nimic nu s-a-ntâmplat
Decât ora finală.
Te-am iubit fiindcă erai frumoasă
Şi continuai să fii şi mai frumoasă,
Dar nu doar pentru asta te-am iubit.
Te-am iubit şi pentru corpul tău
O voce ca un glas de Dumnezeu
De corpul tău odată mi-a vorbit.
Şi te-am iubit pe când erai divină
Te iubesc şi-acuma, în ruină
Când nu mai e nimic de retrăit,
îmi lipseşti de când s-a dus
Tot ce-a fost şi-o fi de spus
Nu îmi pasă că mi-e viaţa goală
Azi par liber dar sunt mort
Abia trupul mi-l mai port
Spre ora finală.
Bem, dansăm fără-ncetare
E un cerc, e o stagnare
Locu-i mort ca Raiul şi pustiu
Doamna mea cea înserată
A îmbătrânit deodată
Da-i fardată trist şi fistichiu.
Ridic paharul şi închin
Pentru secretul cel divin
Ce se transmite doar din tată-n fiu.

Şi sunt de două ori nebun:
Pentru Christ, păstorul bun
Şi pentru diavolul cu calea lui banală
Dar pân-atunci sunt prizonier
în cerc de orbitor eter
La ora închiderii, ora finală.

Bibliografie

Boucher, David, *Dylan and Cohen. Poets of Rock and Roii,* Continuum, New York, 2004.
Hajdu, David, *Positively 4th Street. The Lives and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Farina, and Richard Farina,* North Point Press, New York, 2001.
Nadei, Ira B., *Various Positions. A Life of Leonard Cohen,* Vintage, Toronto, 1996.
Nelson, Paul, „Loners and Other Strangers", în revista *Rolling Stone,* 1975.
*** *Dicţionar enciclopedic de iudaism,* Editura Hasefer, Bucureşti, 2001.
*** *Septuaginta,* Colegiul Noua Europă / Editura Polirom, Iaşi, 2004.
Am folosit, de asemenea, informaţii de pe site-urile:
www.leonardcohen.com
www.leonardcohenfiles.com
www.birdonthewire.com
www.diamondsinthelines. corn
www.webheights.net

Cuprins

I
Vocea, nevroza / 9
Oglinda, balansul / 25
Lumina, remuşcarea / 35
Ecoul, frustrarea / 49
Vrajba, durerea / 65
Alchimia, blândeţea / 79
Angoasa, eşecul / 93
Noaptea, otrava / 107
Cruzimea, candoarea / 121
Prada, femeia / 135
Verticala, ocolul / 151
Trecutul, tăcerea / 165
Lentoarea, hipnoza / 181
II
Rănile, copilăria / 197
Viul, ratarea / 217
III
32 de poeme de Leonard Cohen
traduse de Mircea Cărtărescu / 237
1. Să comparăm mitologiile / 239
Poem / 239
Scrisoare / 240
Amanţi / 242
Rugăciune pentru Mesia / 243
Când femeia americană / 244

Poem epic / 245
Avertisment / 246
Musca / 247
2. Cutia de mirodenii a pământului / 248
Cum ceaţa nu lasă vreo rană / 248
Sub mâinile mele / 249
Nu am întârziat în mănăstiri europene / 251
Mi-e dor să-mbrăţişez o doamnă / 253
Pentru că totu-i al meu / 254
Cântec / 255
Pentru Anne / 256
Aveţi îndrăgostiţii / 257
Cântec pentru Abraham Klein / 259
Cântec pentru liniştire / 260
Haiku de vară / 261
Doamna mea poate dormi / 262
Dar / 263
Mă-ntreb câţi oameni din acest oraş / 264
Călătorie / 265
Am două bucăţi de săpun / 266
Cântecul încornoratului / 267
Cântec de dimineaţă / 269
Florile ce le-am lăsat în pământ / 270
Un zmeu e o victimă / 272
Există unii oameni / 273
Viitorul / 274
Toată lumea ştie / 277
Ora închiderii / 279
Bibliografie / 282

Leonard Cohen
Frumoşii învinşi
Traducere de Liviu Bleoca
Postfaţă de Mircea Mihăieş
Romanul *Frumoşii învinşi* (1966) este una dintre cele mai cunoscute scrieri experimentale ale anilor '60. Naraţiunea este construită în jurul a trei personaje legate între ele prin complicatele fire ale iubirii: naratorul - specialist în istoria unui trib indian care de-a lungul întregii sale existenţe a pierdut toate bătăliile -, soţia sa Edith şi R, un fel de guru modern, purtându-l pe cel dintâi pe căile unei iniţieri cu o finalitate neclară. Planul contemporan al naraţiunii se suprapune peste reconstituirea de către naratorul fără nume a istoriei unui personaj real, Catherine Tekakwitha, singura „piele roşie" canonizată de Biserica Catolică. Romanul alternează pasaje de un splendid lirism cu fragmente descriind o sexualitate exacerbată.

Leonard Cohen
Joaca preferată
Traducere şi note de Vlad Arghir
Prefaţă de Mircea Mihăieş

Joaca preferată (1963) este prima carte prin care celebrul cântăreţ Leonard Cohen se anunţă ca romancier. Tipic prin elementele autobiografice, romanul iese din normele convenţionale prin modul în care autorul concepe Joaca" personajelor sale. Detalii reale compun circumstanţe fictive, figurile feminine şi diverse alte obsesii care domină bună parte din versurile lui Cohen îşi află aici preistoria caleidoscopică. Pe de o parte, roman al despărţirii de tinereţe, al momentului în care memoria devine mai importantă decât încrederea în nemurire, *Joaca preferată* depăşeşte, pe de altă parte, linearitatea printr-o viziune abisală, în care autorul îşi priveşte cu un umor sec şi tandru ironicul personaj-scriitor-cântăreţ, vorbind despre sine la persoana a treia şi scriind sau trăind un roman parcă bazat pe un jurnal lucid al obsesiilor şi căutărilor poetului real şi fictiv.

www.polirom.ro
Redactor: Alina Radu
Coperta: Radu Răileanu
Tehnoredactor: Constantin Mihăescu
Bun de tipar: noiembrie 2005. Apărut: 2005
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232)21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 • P.O. Box l-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro
Tiparul executat la S.C. Polirom ABB S.A.
Str. Bucium, nr. 34, Iaşi 700265
Tel.: {0232)230323; Fax: (0232)230485
Valoarea timbrului literar este de 2% din preţul de vânzare
şi se adaugă acestuia. Sumele se virează la Uniunea Scriitorilor
din România, cont nr. 2511.l-l71.1/ROL

„Lumina se schimbă, pagina se
întoarce, mângâierea se frânge,
gheaţa se topeşte, umbra se stinge,
sticla se sparge, vestea soseşte - iar
lumea nu va mai arăta ca înainte,
lumea nu va mai fi ce-a fost, ca
atunci când vorbeai sau scriai sau
cântai cuvintele sortite s-o cuprindă
şi să-i hotărască înţelesul o dată
pentru totdeauna."
Leon Wieseltier
9789734601585